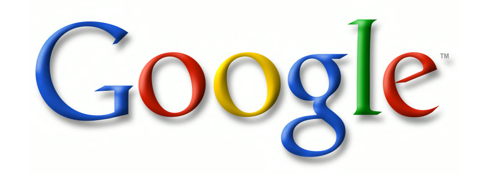
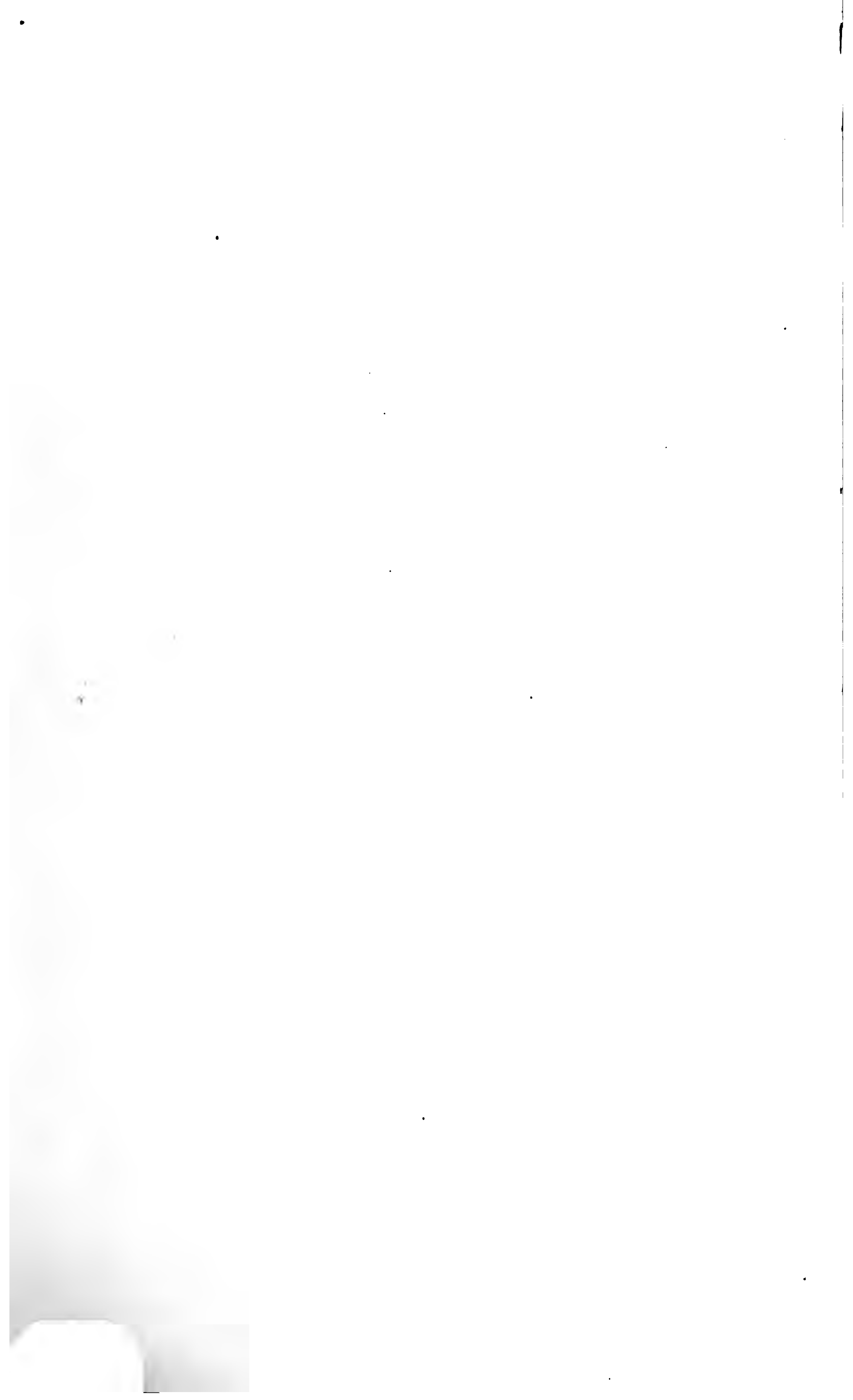








SEAL OF THE UNIVERSITY OF TEXAS
PRAESIDIUM
DISCIPLINA
CIVITATIS



OBRAS COMPLETAS

DE

D. FRANCISCO PIMENTEL

MIEMBRO QUE FUÉ DE VARIAS
SOCIEDADES CIENTÍFICAS Y LITERARIAS DE MÉXICO, EUROPA
Y ESTADOS UNIDOS DE N. AMÉRICA.

PUBLÍCANLAS PARA HONRAR LA MEMORIA DEL AUTOR, SUS HIJOS

JACINTO Y FERNANDO.

TOMO IV.

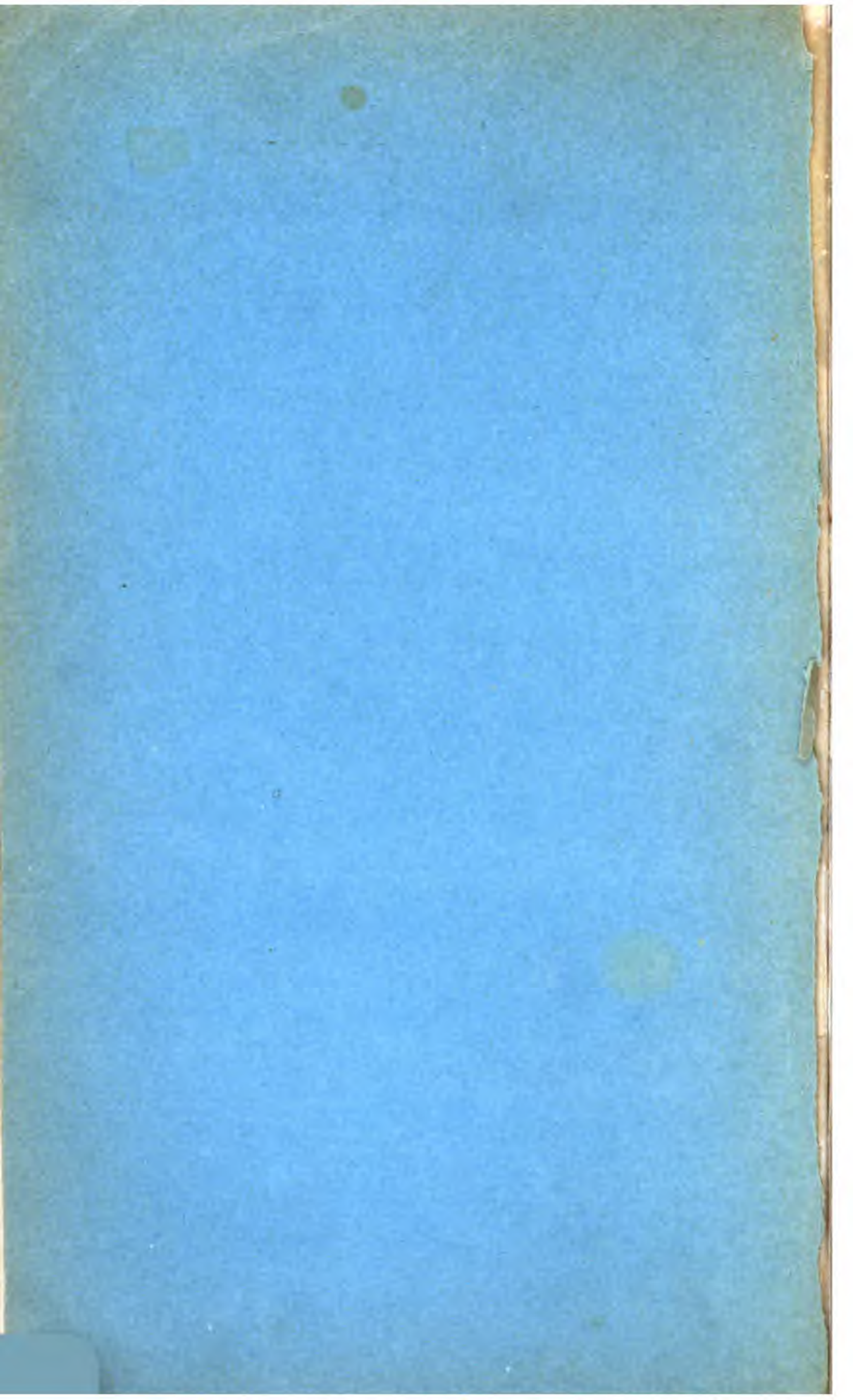
MÉXICO.

TIPOGRAFÍA ECONÓMICA.
AVENIDA ORIENTE A 2 NUM. 324
ANTES CAZUELA 1.

1904



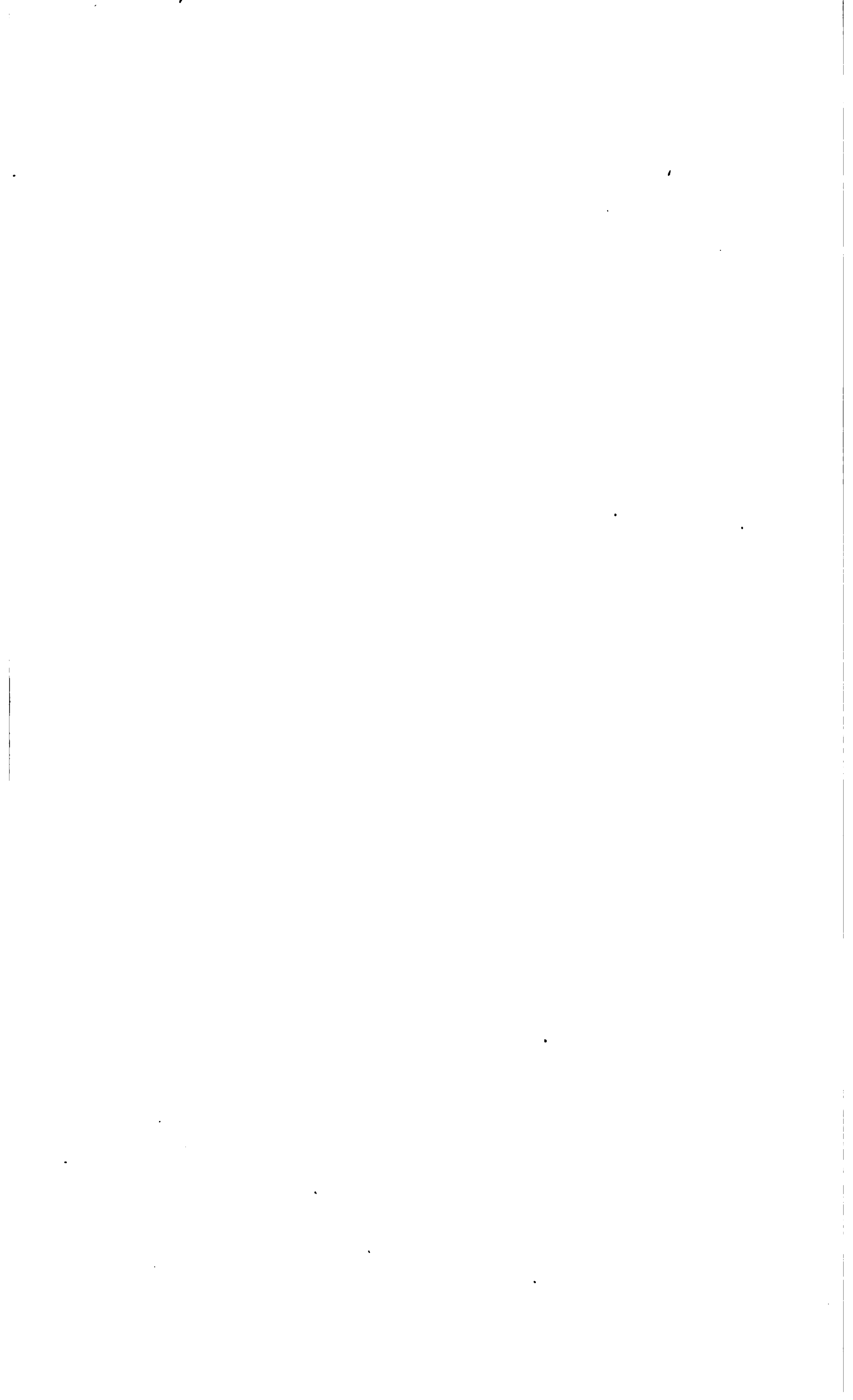




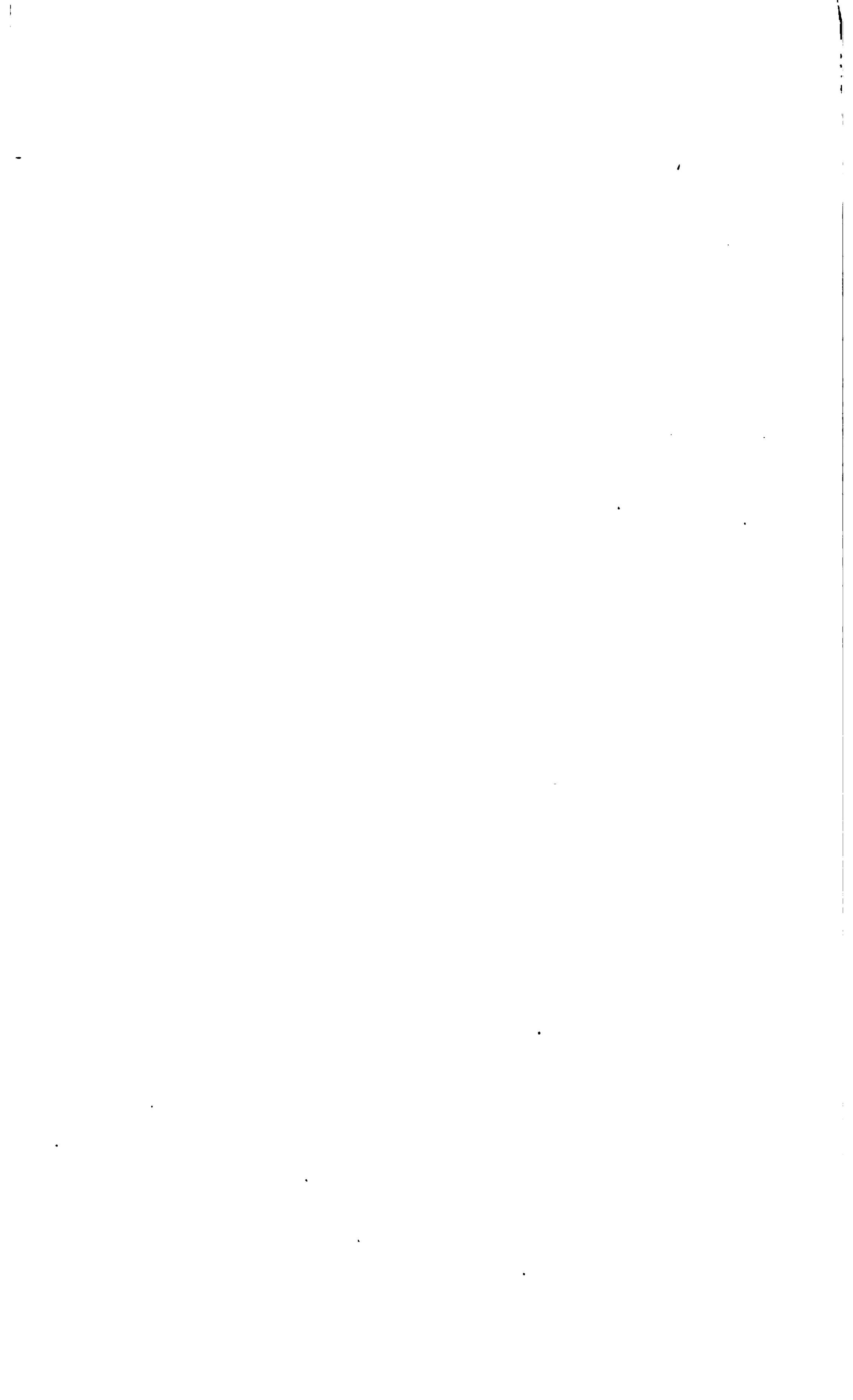




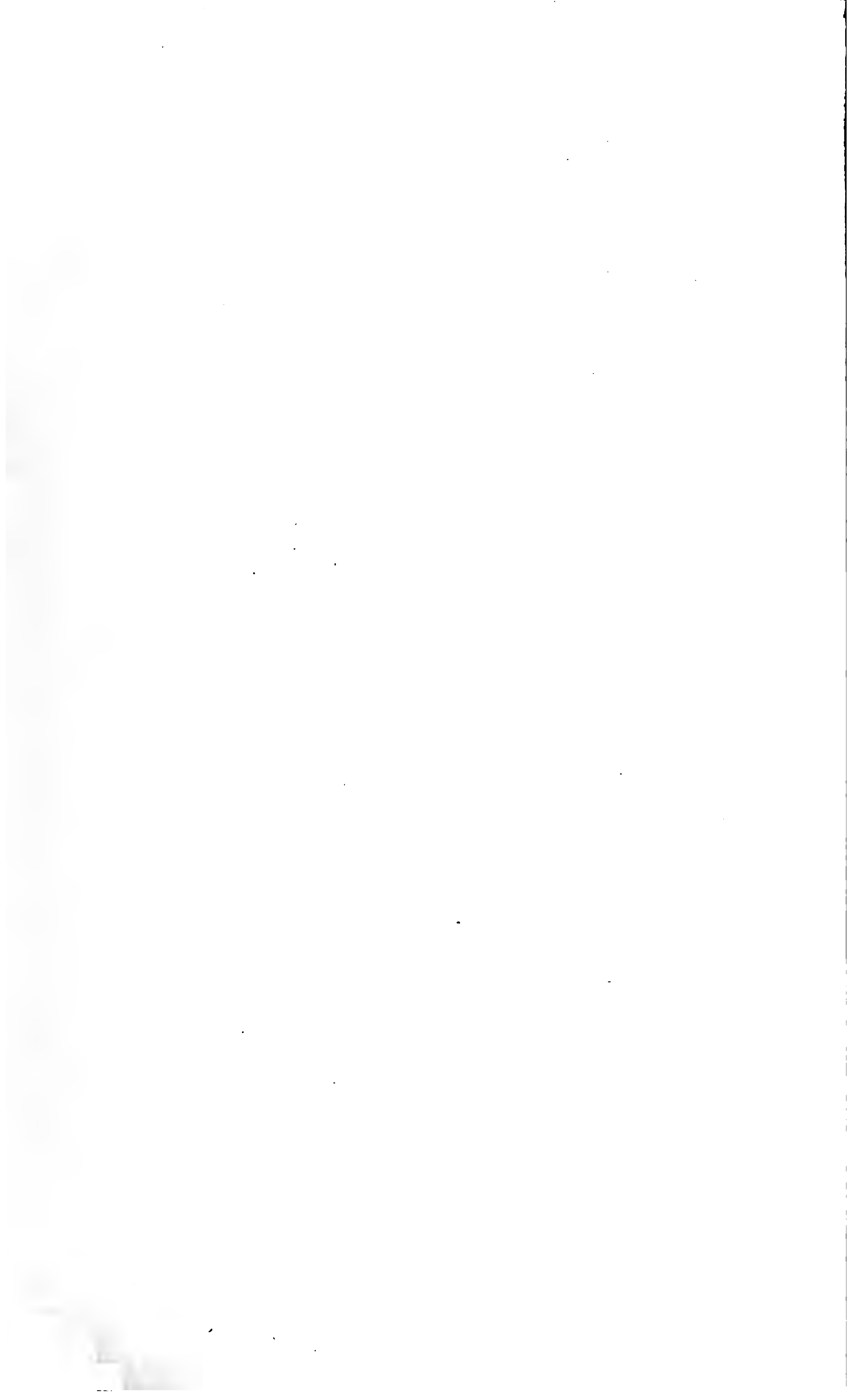




PIMENTEL.—OBRAS COMPLETAS.



PIMENTEL.—OBRAS COMPLETAS.



OBRAS COMPLETAS

DE

D. FRANCISCO PIMENTEL

MIEMBRO QUE FUÉ DE VARIAS
SOCIEDADES CIENTÍFICAS Y LITERARIAS DE MÉXICO, EUROPA
Y ESTADOS UNIDOS DE N. AMÉRICA.

PUBLÍCANLAS PARA HONRAR LA MEMORIA DEL AUTOR SUS HIJOS,

JACINTO Y FERNANDO.

TOMO IV.

MÉXICO.

TIPOGRAFÍA ECONÓMICA.
AVENIDA ORIENTE A 2 NUM. 324
ANTES CAZUELA 1.

1903

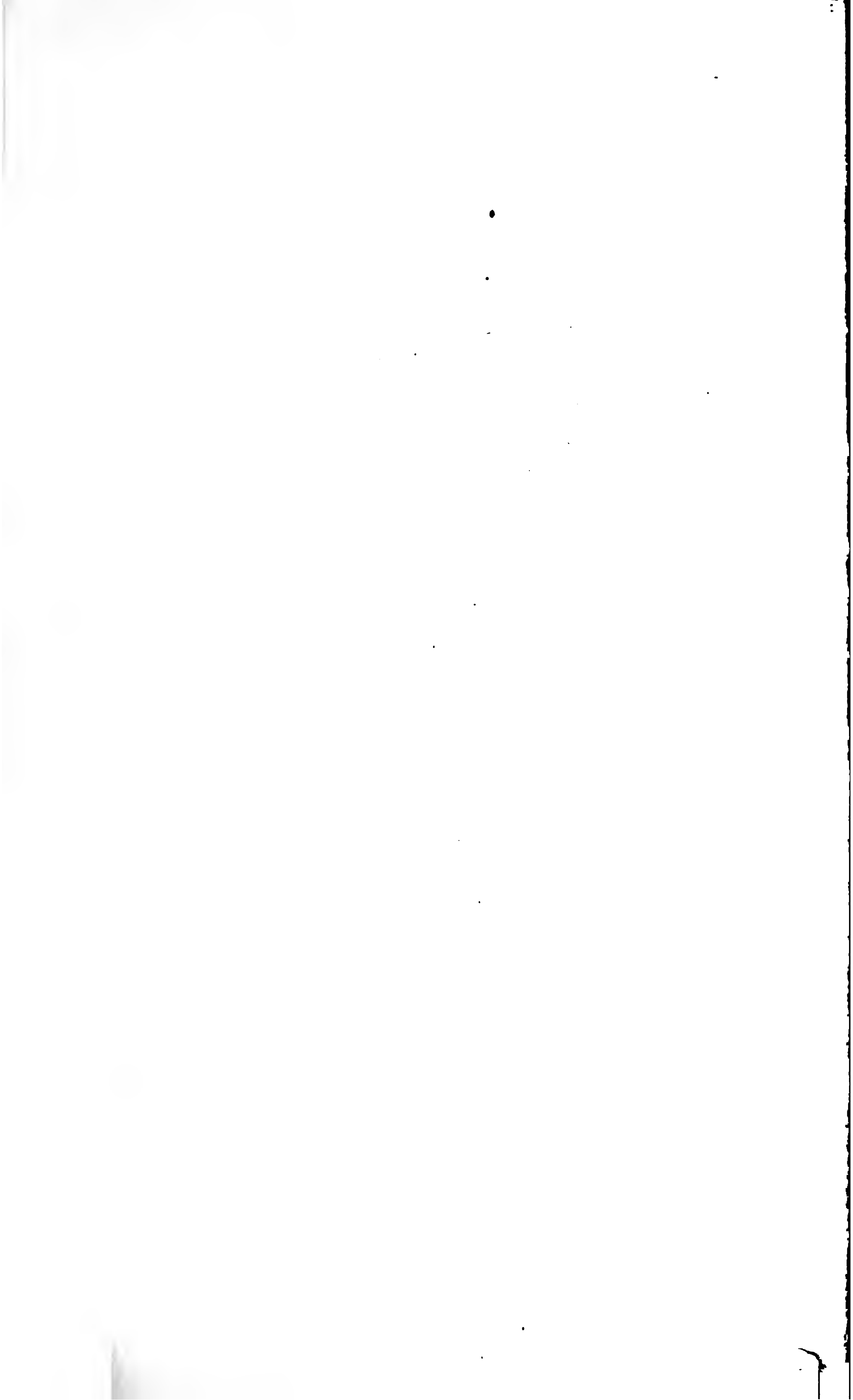
HISTORIA CRÍTICA

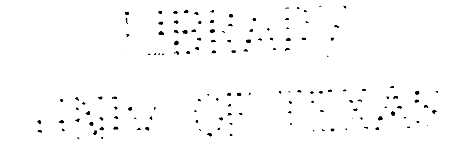
DE LA

POESÍA EN MÉXICO.

Cuando cejen de su encono los naturales de la América española, y no varíen cada mes de gobernantes y de gobierno, y no malgasten su actividad en desastrosas lides, asombrará la valiente voz de sus bardos.

FERRER DEL RÍO.





INTRODUCCIÓN.

Objeto é importancia de las bellas artes, principalmente de la poesía.—Utilidad de la crítica.

Entre las diversas definiciones que se han dado de las bellas artes, la que se considera hoy generalmente como verdadera, y la que nosotros adoptamos, es la siguiente: «El arte es la representación sensible del bello ideal.»

Por el contrario, nada tan erróneo ni de peores consecuencias, como el antiguo principio: «El arte es la imitación de la naturaleza.»

¿Qué es imitar? Ejecutar una cosa á semejanza de otra, así es que la simple imitación lleva consigo la idea de degeneración, y en consecuencia, de imperfección, de debilidad: la imitación supone original y copia, y entre la copia y el original hay, por lo menos, la misma diferencia que entre la ejecución y la idea,

Y supuesto que la copia es necesariamente inferior al original ¿qué interés ó qué placer tendría el hombre en afanarse para producir objetos que tan sólo revelarían su impotencia?

Si la imitación es el objeto del arte, ¿por qué nos engaña el lenguaje, signo de las ideas de la humanidad? *Poeta* significa *creador*, no *imitador*. Pero *crear* quiere decir *sacar de la nada*, y esto no es dado sino á Dios. ¿En qué sentido, pues, ó de qué manera podrá suponerse que el poeta es creador? Vamos á explicarlo.

Los objetos que se presentan á nuestra vista de orden in-

ferior son los seres inorgánicos, por más que llamen nuestra atención en diversos aspectos. Aun los astros con toda su grandiosidad, aun el mar inmenso, carecen de inteligencia, sensibilidad, movimiento voluntario y organización. El poeta contempla esos objetos como simple efecto de un Ser superior, y si quiere admirarlos en sí mismos, tiene que comunicarles imaginariamente las propiedades que les faltan, tiene que *personificarlos*. Entonces el mar se *embravece*, el viento *ruge*, el sol *ha visto* nacer, crecer y perecer las naciones, la luna es la *dulce tercera* de los amantes.

Los vegetales pertenecen á los seres organizados, y presentan caracteres de belleza que nos encantan, que despiertan en nosotros sentimientos dulces. ¡Una flor! ¿Quién no experimenta cierta emoción agradable á sólo este nombre? ¿Quién no admira la viveza de sus colores, lo suave de su perfume, la simétrica disposición de sus partes? Pero la flor está arraigada en el suelo, inmóvil y muda; no tiene conciencia de sí misma. Entonces el poeta coloca la flor en el seno de su querida, y hace á aquella sentir lo que él siente; el poeta guarda una hoja marchita en el relicario de sus recuerdos, y la considera símbolo del desengaño: el poeta da lenguaje á esa flor, y según el color y sus formas, indica la esperanza ó el temor, el cariño ó los celos.

El animal irracional es superior á la planta, porque tiene sensibilidad, movimiento espontáneo é instinto; pero carece de razón y de lenguaje. El poeta suple también lo que al animal falta, y asocia á sus sentimientos aquellos seres irracionales que más le simpatizan por sus formas ó sus costumbres. Anacreonte se vale de una paloma para enviar una carta amorosa; Catulo idealiza el pajarillo de Lesbia; Francisco de la Torre toma á la tórtola como objeto de una canción tierna y melancólica. Los fabulistas, sobre todo, personifican á los brutos, observando sus instintos, y se valen de ellos para darnos lecciones de moral y aun de literatura.

El hombre se presenta como rey de lo creado, es el ser más perfecto del mundo terrenal, criatura erguida que eleva su frente al cielo, dotada de razón y de lenguaje, que tiene conciencia de sí misma. Pero la perfección humana es puramente relativa á los demás seres, y el poeta concibe una perfección superior todavía. ¿Quién detendrá su imagina-

ción? Ella produce tipos de belleza física y moral que no se encuentran en la naturaleza. La poesía idealiza la historia misma: los semi-bárbaros, sitiadores de Troya, se convirtieron en héroes: y el Cid, un aventurero, se transformó en grandioso personaje caballeresco.

Y lo mismo que decimos de la poesía puede aplicarse á las demás bellas artes. La naturaleza nos presenta grutas y cavernas; el arquitecto palacios y templos. El sonido del mar es sublime, el del humilde arroyuelo, dulce, el del aura, melancólico; pero las leyes de la acústica no se armonizaron nunca sino bajo la inspiración de Mozart ó de Rossini. ¿Dónde hemos visto hombres como el Apolo conservado en Belvedere, ó Madonas como las de Rafael?

Pero el arte se apodera no sólo de la esencia de los objetos, sino aun de sus más ligeras modificaciones; modificaciones vagas ó fugitivas en la naturaleza que el arte determina y eterniza: una lágrima cae y se evapora instantáneamente; un suspiro se pierde en la inmensidad del espacio, pero el artista recoge esa lágrima y la hace más duradera que el bronce, detiene el eco de ese suspiro y le hace resonar mientras duran sus obras.

El arte, pues, no copia servilmente la naturaleza, sino que la transforma, la perfecciona, la idealiza.

El artista concibe una idea, idea que nace dentro de él mismo; entonces toma las formas del mundo exterior, las más puras y perfectas, las embellece, reviste su pensamiento con esas formas, y en este sentido *crea*, porque produce un ser nuevo y hace sensible el bello ideal, es decir, armoniza la idea con la forma. Tal es el procedimiento del verdadero artista.

La teoría de la imitación, tomada literalmente, es tan errónea, que más bien debe atribuirse su desarrollo á la mala inteligencia ó al abuso de los escritores, que al dictamen de los autores de arte poético; y en comprobación de esto (encerrándonos en los límites que nos corresponden) citaremos á Aristóteles, á Batteux y á Martínez de la Rosa: al primero, porque se le supone autor del principio de imitación, y á los otros por ser de los últimos que han explicado la misma teoría, y de los más conocidos en México.

Aristóteles da por origen al arte la tendencia á la imitación; pero no servil, según aclaraciones que hizo como las

siguientes: «Debe seguirse el ejemplo de Zeuxis, cuyas imágenes *superan* al modelo.» «La tragedia y la epopeya deben ser la imitación de *lo mejor.*» «La obra del poeta consiste en decir las cosas no como son, sino *como han podido ser.*» La poesía es más instructiva que la historia, porque ésta se refiere á lo particular, y aquella *á lo universal.*» Este último pensamiento de Aristóteles ha sido desarrollado por varios preceptistas modernos. Campoamor, en su *Poética*, opina que «la historia es un inventario de cosas inútiles cuando no la escribe Tácito con el pincel de un artista.»

Batteux, que siguió las huellas de Aristóteles, expone la siguiente doctrina: «Si las artes son imitadoras de la naturaleza, su imitación debe ser sabia é ilustrada, que no la copie servilmente, sino que escogiendo los objetos y los rasgos, los presente con toda la perfección de que son susceptibles; en una palabra, una imitación en la cual se vea la naturaleza, no como ella es, sino *como puede ser y la puede concebir el expositor.*» Estas palabras expresan en substancia lo mismo que han dicho Schellin, Hegel, Ancillon y otros sabios alemanes, en sus obras filosóficas sobre las bellas artes.

Martínez de la Rosa, en su *Poética*, dice refiriéndose á la naturaleza:

> Su *fiel imitación* continuo sea
> Vuestro estudio y solaz, sin que del arte
> El duro anhelo ni el afán se vea.

Pero inmediatamente agrega:

> Desdeñando sacar una *vil copia*
> Con baja esclavitud, libre campea
> *El genio creador*, compara, elige,
> Forma de mil objetos una idea;
> Formando á su placer *su propia hechura*,
> Emulo de natura,
> La iguala, *la corrige, la hermosea.*

Nos hemos detenido en hablar sobre el verdadero objeto del arte, en primer lugar, por las aplicaciones que haremos en la presente obra; en segundo lugar, porque todo principio falso debe ser rechazado por los escritores, mientras

no desaparezca completamente, cosa que desgraciadamente no ha sucedido con la teoría de la imitación, conduciendo á dos funestos resultados: la inmoralidad en unos, y el prosaísmo en otros.

Si la imitación fiel debe ser el objeto del arte, es claro que con tal de que no haya infidelidad en la copia, lo mismo es presentar lo bueno que lo malo, lo bello que lo feo, la virtud que el vicio, lo agradable que lo repugnante. ¡Qué absurdo!

Pero ese absurdo ha sido adoptado al pie de la letra, y se ha olvidado, ante todas cosas, que el mal no solamente no es bello, sino que es repugnante, asqueroso, horrible. «El mal, en sí mismo, dice un eminente filósofo, está despojado de verdadero interés, porque de lo falso no puede resultar más que falsedad; el mal sólo produce la desgracia, mientras que el arte debe presentar á nuestra vista el orden y la armonía. Los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, no nos presentan nunca el espectáculo de la maldad pura y de la perversidad.» (Hegel, *Estética.*)

Efectivamente, la literatura del mal es moderna, y tiene su principal asiento en la civilizada Francia, desde donde envía sus depravados ministros hasta las sencillas regiones de la América; pero es tiempo de que le demos alto, como lo ha hecho en Alemania el sublime estoicismo de Fichte, la moral austera de Hegel y la virtud cristiana de Schlegel; en Italia la sabiduría católica de Cantú, y en la misma Francia los verdaderos sabios, los verdaderos artistas.

Ya hemos citado á Hegel, cuya *Estética* es el desenvolvimiento de la doctrina contra la literatura del mal; Schlegel participa de sus mismas ideas, y respecto á Fichte, basta hojear su obra *Destino del sabio*, para ver que al arte y á la ciencia da un fin puramente moral.

Cantú califica á Süe de «arsénico de la sociedad y de la moral;» á Victor Hugo le considera como «la realización de la teoría de *lo feo*,» y en una palabra, opina que «la novela francesa es una sempiterna charlatana que se revuelca en el fango social y en la bajeza de sentimientos y expresiones.»

De los autores franceses que han impugnado á sus mismos compatriotas, sólo tres citaremos.

Girardin, en su *Curso de literatura dramática*, se expresa

así: «La lección que resultaba de la tragedia antigua, era que bastaba una pasión para perder el alma; pero la lección que presenta el drama moderno es que una buena cualidad basta para excusar muchos vicios.» Sin embargo, el lector incauto que quiera conocer mejor la inmoralidad y la fealdad artística que encierra una gran parte de la literatura moderna, lea la excelente obra de Poitou intitulada *De la novela y del drama contemporáneos*, obra premiada por el Instituto de Ciencias de París. M. Renan, hablando con un periodista inglés, se ha expresado en estos términos acerca del célebre novelista Zola:

«¡Zola! ¡Psch! no me interrogue usted sobre este punto, porque no tengo opinión sobre él. Esto es muy bajo, muy rastrero, está muy lejos de mi atención. Eso es lodo; una verdadera lástima para la literatura francesa. Tengo horror á todo lo que es grosero. En Pompeya lo grosero se separaba y se arrojaba muy lejos. Es lástima que no hagamos lo mismo hoy.

Declaro que no puedo comprender cómo los franceses, tan cultos, tan clásicos, de tan esmerado gusto, puedan tolerar horrores semejantes á las novelas francesas del día.» (Véase nota primera al fin de esta Introducción).

Otro inconveniente que resulta de la imitación servil, aunque menos peligroso que el mencionado, es el prosaísmo, la trivialidad, porque si todo se ha de copiar, el artista descenderá á las cosas más insulsas, á los dichos más vulgares y á las escenas más innobles, lo cual es contrario al objeto del arte, que tiende á elevarnos del mundo real, á sacarnos de la prosa de la vida, de la esfera común, y aunque las formas del arte deben ser claras y sencillas, ha de ser envolviendo un pensamiento elevado. Para observar lo vulgar y lo común, no hay necesidad de abrir un libro, de contemplar una pintura, de admirar una estatua; basta entrar á una taberna ó salir á la plaza pública. Por estas razones Bacon, aunque no conocía el verdadero objeto del arte, dice hablando de la novela: «Los objetos del mundo real no llenan el ánimo ni le satisfacen enteramente: buscamos alguna cosa que ensanche más el corazón; apetecemos hechos más heróicos y brillantes, acaecimientos más variados y maravillosos, un orden de cosas más espléndido, una distribución más general y justa de recompensas y casti-

gos que lo que estamos viendo; y no hallando estas cosas en las historias verdaderas, recurrimos á las ficticias.»

Tan cierto es todo lo que llevamos dicho, que diariamente podemos hacer una observación, tomada de la pintura: aun el simple retratista *hace favor* á sus originales; ya quita la mancha del rostro, ya disminuye el lunar que afea la mejilla, ya da más expresión á la mirada; en fin, en cuanto le es posible, sin alterar la semejanza, corrige la naturaleza. El verdadero artista es creador hasta en un paisaje, en una escena real, porque en la obra de arte hay un elemento, el ingenio humano. Como ejemplo de retrato en que el pintor idealizó su original, sin desfigurar la naturaleza, véase el de Víctor Hugo hecho por Monclabvon, del cual retrato hay varias copias, una de ellas en la obra intitulada *Tesoro de Bellas Artes modernas.*

Los escritores debían constantemente seguir el ejemplo del pintor; pero desgraciadamente no siempre lo hacen así, sobre todo los autores dramáticos y los novelistas.

. De la misma manera que la aplicación del principio refutado produce las consecuencias que hemos visto, así también la teoría del bello ideal mal comprendida, puede acarrear pésimos resultados, á saber: el desprecio de la naturaleza (y con ese desprecio la pérdida del principio de inspiración), la libertad desenfrenada, la vaguedad é indeterminación.

El verdadero artista no imita servilmente la naturaleza; pero sí busca en ella sus inspiraciones. El arte no copia, pero tampoco falsifica; mejora, purifica, glorifica, por decirlo así, lo que cae bajo el dominio de los sentidos. «Nazca lo ideal (como dice un buen preceptista), no de la concepción delirante, sino de las entrañas de la realidad.»

Lo ideal, en contraposición de lo real, está caracterizado por el elemento de libertad, idea que, exagerada, ha hecho incurrir á algunos en la licencia absoluta, en el desenfreno literario, en la infracción de todo principio, olvidando enteramente aquella sentencia: «*Le génie est la plus haute conformité aux régles.*»

Ahora bien, para convencernos de que el arte tiene principios fijos, no hay más sino observar que es un producto del ingenio humano, y que se dirige á los sentidos, á la imaginación y á la razón. Para demostrar, pues, que el arte no

tiene principios ni reglas, era necesario demostrar que el espíritu humano carece de leyes, lo cual es imposible aun para los escépticos, quienes en los casos prácticos, saben distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo. Conocido es el lance de Pirrón con el perro que quiso morderle.

Dos son las causas que han contribuido al escepticismo en literatura: el hecho de que el hombre es libre, y el haberse encontrado reglas arbitrarias en los mejores maestros, como Aristóteles y Horacio. Pero de que el hombre sea libre en la manifestación de sus facultades, no se infiere que estas carezcan de ley, y de la existencia del empirismo no se deduce la imposibilidad de principios fundados. Cabalmente en nuestra época el ingenio alemán ha estudiado y desenvuelto los elevados principios del arte, fundando la ciencia llamada *Estética ó Filosofía de las bellas artes*, nacida con Baumgarten y perfeccionada sucesivamente hasta Hegel; de manera que en el día está demostrado que los principios de lo bello son una ciencia racional y no una colección empírica. Entre los preceptistas, más fáciles de consultar, acerca de la necesidad de las reglas literarias, véase la *Retórica y Poética* de Campillo Correa, lección 3ª

En lo particular, cada arte observa las reglas que corresponden á sus medios de manifestación: la arquitectura acude á la geometría, la pintura á la óptica, la música á la acústica, la poesía á las leyes de lenguaje; y suponer que el lenguaje no tiene leyes determinadas, es confesar que se ignora aún la significación de *signo*, es desconocer absolutamente la relación entre la ideología y la gramática.

Por último, lo ideal puede degenerar en lo vago, en lo indeterminado, y este es el carácter dominante de las composiciones literarias de nuestra época, que llevan el nombre de *sentimentales*, y que se distinguen por su falta de originalidad y de fondo, por su carencia de un fin marcado: ligereza, vaguedad, aspiraciones pueriles, sentimientos comunes, ideas triviales, esto es lo que se encuentra frecuentemente en las producciones de la literatura actual. Se ha olvidado que el arte, así como la naturaleza, presenta individuos bien determinados, y con esta diferencia, «marcando lo general por medio de lo individual:» la cólera en Aquiles, el amor maternal en Hécuba, la ambición en Macbeth. La teoría de lo ideal no conduce á la abstracción fría; el poeta

pinta lo infinito del amor, del orgullo, del odio reconcentrado en un individuo. En una palabra, ni el idealismo absoluto, ni el realismo absoluto son el arte verdadero.

Al llegar á esta parte de nuestro escrito comprendemos que algunos, sintiendo la vocación de artistas, exclamarán: ¡Entonces el arte es imposible! El arte no es imposible, pero sí muy difícil. La prueba de que no es imposible, la tenemos en que existió un Homero, un Mozart, un Rafael; su dificultad se demuestra con la observación de que entre tanto poeta, entre tanto músico y entre tanto pintor, es muy raro el que merezca ponerse al lado de aquellos grandes hombres.

Y la dificultad del arte fácilmente se comprende si se reflexiona que debe verificar el enlace de lo natural con lo ideal, de la sencillez con la nobleza, del ingenio que crea, con el buen gusto que perfecciona.

Vamos á ejemplificar todo lo dicho haciendo una observación respecto á la novela francesa contemporánea. Salvas pocas excepciones, como la *Magdalena* de Julio Sandeau, la novela francesa contemporánea toca uno de dos extremos: lo absurdo, según se ve en algunas novelas de Dumas, ó la vulgaridad más completa; á este último resultado llegan los escritores que siguen los trillados senderos del realismo, tratando de hacerse interesantes y aparecer como nueva entidad literaria porque se han bautizado con el nombre de *naturalistas*. Esta escuela presenta los siguientes caracteres dominantes: falta de ideas elevadas, de sentimientos profundos y de argumentos interesantes; exceso pesadísimo de descripciones, de minuciosos detalles; tendencia á pintar lo mezquino, lo vil, lo repugnante, lo vicioso de la sociedad. Esa substancia envuelta en la forma de un lenguaje rebuscado y afectación de estilo ó degenerando en vulgar, bajo, á veces grosero y hasta indecente. La literatura naturalista no excita curiosidad, ni causa interés; nunca hace derramar una lágrima ó lanzar un suspiro, nunca eleva la imaginación: las obras de esa escuela se recorren con tibieza y se cierran sin pena, si no es que producen sueño ó repugnancia. Impugnamos, con más detención, el naturalismo literario, en la parte segunda de esta obra, al tratar de la novela, c. I.

El abuso del arte, su degeneración ó mala inteligencia,

han ocasionado declamaciones contra él, en diversas épocas, especialmente respecto á la poesía.

Platón desterró á los poetas de su *República*; Cicerón confirma el dicho de Platón, y supone que la poesía sólo es propia para corromper las costumbres; San Agustín consideraba la lectura de los poetas profanos como un camino de perdición: *Væ tibi flumen moris humani!* exclamaba.

En el siglo pasado se hizo una guerra á la poesía por otro estilo. Montesquieu en sus *Cartas persas* la trata de enemiga de la razón; Buffon y otros de sus coetáneos no llegaron al grado de Montesquieu; pero sostuvieron que la mejor poesía es inferior á la prosa; y Duclos cuando calificaba de buena alguna composición poética, decía: «*Cela est beau comme de la prose.*»

Esto lo que prueba es que los últimos autores tenían pervertido el gusto, y que los primeros confundían el abuso con el uso.

Efectivamente, Platón mismo en otro pasaje modifica sus aserciones, diciendo: «Se deben conservar las poesías que no ofendan á las buenas costumbres.» Cicerón, en su oración *por Arquias*, hizo un magnífico elogio de la poesía, y á San Agustín pueden oponerse San Basilio, San Gregorio Nazianceno y otros padres de la Iglesia que cultivaron las letras profanas, siendo constante su enseñanza en las escuelas fundadas por el Cristianismo.

En nuestra época ha habido una reacción favorable á las bellas artes, y aun exagerada en algunos autores. Schelling, por ejemplo, en su *Idealismo trascendental*, sostiene que la excelencia del arte llega al extremo de ser éste la más perfecta expresión de la verdad, y que la filosofía debe refundirse en la poesía y en el mito. Esto es una exageración manifiesta; pero no cabe duda en que las bellas artes tienen más importancia de la que generalmente se les concede; que la superior á todas es la poesía, y que ésta, lo mismo que las demás, ejerce una benéfica influencia en la civilización, en la moral y en la felicidad humana.

La sola indicación que antes hicimos de que la poesía tiene por instrumento la palabra, nos conduce á comprender fácilmente que es la primera de las bellas artes, porque la palabra es el instrumento más poderoso de que puede disponer el hombre.

Colócase, pues, la arquitectura en el orden inferior; entre otras razones, porque no presenta sino ideas vagas é indeterminadas, y porque su objeto es recibir en su seno, por decirlo así, á las demás bellas artes, decorarse con estatuas y pinturas, honrarse con bibliotecas, limitar las ondulaciones del sonido.

La escultura tiene el lugar inmediato, después que la arquitectura; pero le es superior la pintura, porque ésta añade á la forma las ilusiones todas de la perspectiva: el color, la luz y las sombras, pudiendo de esta manera reproducir mejor no sólo la naturaleza física, sino aun los afectos del alma.

La música sobrepasa á la pintura, porque excita sentimientos más profundos, más vivos, y esto por medio de un fenómeno que sólo percibe el oído, que se escapa á los demás sentidos, y que por lo mismo aparece más misterioso, más espiritual. Sin embargo, la poesía resume á las demás bellas artes y las excede, porque sólo ella es capaz de expresar todas las ideas y todos los sentimientos, desde las concepciones más elevadas hasta las emociones más ligeras.

Y es que la poesía, según lo hemos repetido, se sirve del medio más poderoso que tiene el hombre, *la palabra;* el más vasto, el más extenso, el que presta mayores recursos. Por medio de la palabra, la Epopeya, con sus géneros secundarios, narra toda clase de sucesos, y describe los objetos todos, así como la poesía lírica expresa cuantos sentimientos pueden conmover el alma; y he aquí todo lo que hay en el hombre y fuera de él, lo subjetivo y lo objetivo. Por medio de una feliz armonía, el drama contiene ambos elementos, representa acciones y expresa sentimientos; así es que sólo la poesía, por sí misma, puede producir una acción en todas sus faces hasta su desenlace completo. (Véase la clasificación que hacemos de los géneros poéticos en el c. 20, nota 1).

La poesía es, pues, el arte universal, el arte por excelencia, y su dominio no tiene límites: desde la gota de agua que brilla en una modesta flor, hasta la inmensidad de los mares; desde la nubecilla que disuelve la brisa hasta la horrenda tempestad; el amor y el odio; la alegría y el dolor; la vida y la muerte; todo lo que encierra el Universo.

Indicando ahora los buenos efectos de la poesía, lo mismo que de las demás bellas artes, salta á la vista su influjo en la civilización. *Emollit mores*, decían los antiguos, y la historia convierte en axioma esa sentencia: compárese la Grecia y el Africa, la Europa y la Oceanía.

El influjo del arte en la moral es igualmente tan manifiesto, que más bien hay que contener la exageración á este respecto, la cual proviene de haberse confundido lo bueno y lo bello. Todo lo bueno es bello, no tiene duda; pero no todo lo bello es bueno, puede ser indiferente. La virtud es bella; pero una flor no es buena. Lo bello encierra en sí la idea de la libertad, y lo bueno es un deber. Tengo obligación de educar á mis hijos; pero soy libre en admirar el espectáculo de la naturaleza, en ser músico ó poeta. El error de los que han dado al arte un fin moral, consiste en que han confundido el objeto con el efecto.

El objeto propio del arte no es la moralidad; pero supuesto que lo bueno es bello, fácilmente se comprende el influjo de aquel en las costumbres, cuando puede ser amable la virtud, presentándola no por el lado austero del deber, sino por el agradable de la belleza. Un predicador con la ley de Dios en la mano nos ordena la caridad; un poeta nos descubre lo bello, lo sublime de esa joven que dejó las comodidades del hogar doméstico para cuidar huérfanos desvalidos, y aliviar al enfermo pobre y abandonado. El predicador nos persuade; el poeta nos conmueve: los dos por distinto camino pueden conseguir el mismo objeto, inclinarnos al bien.

Lamartine dice que *Rafael* «no amaba la virtud porque fuese santa, la amaba especialmente porque era bella.» Esto no es verdad si se toma rigorosamente como principio moral; pero ¿no hay almas que sientan más que piensen? ¿No habrá quien se dirija á Dios con más fervor ante un cuadro de Murillo que ante un mamarracho? El sistema del célebre Chateaubriand ha consistido cabalmente en presentar la religión cristiana por el lado de la belleza, poniendo el sentimiento antes que todo. Chateaubriand aspira á buscar los dogmas en la sensibilidad y á rechazar el materialismo con el argumento de Diógenes: «Yo no he cedido á la influencia de grandes luces superiores; mi convicción ha nacido del corazón, lloré y he creído.» Para Campoamor

(Poética,) «sólo inspira un interés mediano lo bueno que no es bello, y lo verdadero que no es hermoso.»

De todas maneras, y para conservar el influjo saludable del arte en las costumbres, no olvidemos la observación hecha anteriormente, «que el mal no es bello.» La literatura del crimen debe rechazarse definitivamente como anti-artística y como inmoral.

Del verdadero objeto del arte se desprende también su influjo en la felicidad terrestre.

¿Qué es la felicidad? La concebimos, pero no la encontramos. La verdadera felicidad consistiría en el acuerdo armonioso de todas nuestras facultades y necesidades. ¿Y dónde encontraremos al hombre que tenga todos los medios de cubrir sus necesidades físicas sin temor de perderlos? ¿Al hombre de talento sin error, sensible sin dolor, satisfecho moralmente, y sin ver abierta la tumba para los seres queridos ó para sí mismo? ¡Qué pocos tienen siquiera la dicha de poner en armonía su corazón y su cabeza!

Pero ya que no encontramos la felicidad en la vida, la buscamos en lo ideal, en el arte; la imaginación suple á la realidad, y de alguna manera ponemos en equilibrio nuestras facultades; nos acercamos á lo infinito por medio de lo finito.

Pero el arte es entonces una ilusión, se nos dirá. Aunque así fuera, ¿qué es generalmente nuestra imperfecta felicidad, sino una ilusión? Amor, fortuna, gloria, he aquí tres palabras de cuya realización nos desengaña el porvenir: el amor suele convertirse en la infidelidad, el fastidio ó una tumba; la fortuna en miseria; la gloria en el desprecio ó el cadalso. Sin embargo, la esperanza no nos abandona nunca, la ilusión no nos deja: el amante sigue soñando con los besos de su querida, el codicioso no desespera de encontrar una especulación tan productiva como sus deseos, el sabio y el artista se consuelan con que la posteridad les hará justicia. ¿No hay algo por lo menos de ilusorio en todo esto?

Pues bien, el arte no es una perfecta realidad, ni tampoco una ilusión pura; es como una fluctuación entre la ficción y la verdad, y he aquí su prerrogativa: elevarnos del mundo real sin inducirnos á la falsedad y al engaño. (Véase la nota segunda al fin de esta Introducción.)

Tales son las ventajas del arte, tales sus consuelos, tales sus fundamentos. Multitud de sistemas se han sucedido unos á otros, multitud de libros se han escrito y se han olvidado; pero la memoria del artista verdadero existe y existirá eternamente. Homero fué admirado por Aristóteles lo mismo que por Martínez de la Rosa; las estatuas griegas fueron hace siglos, y son ahora el modelo de la belleza plástica; los cuadros de Rafael se conservan en los palacios del buen gusto, y se conservarán hasta que un ignorado cataclismo transforme la substancia terrestre.

Scindentur vestes, gemmæ frangentur et aurum
Carmina quam tribuent fama perennis erit.

Todo se acabará con los diversos
Cursos del tiempo, el oro, los vestidos,
Las joyas y tesoros más validos
Y no el nombre inmortal que dan los versos

***

Demostrada la importancia de la poesía, se infiere relativamente la del objeto de esta obra, supuesto que tiene por mira examinar las producciones de los poetas mexicanos.

Sin embargo, nos parece necesario añadir algunas reflexiones acerca de la utilidad de la crítica, ya porque ésta, como todas las cosas humanas, ha sufrido contradicciones, ya por haber personas que no comprenden su verdadero objeto, y ya para fundar nuestras propias conclusiones.

Vulgarmente se entiende por *crítica* la murmuración, la burla, así es que un libro de crítica previene mal á aquellos lectores que desean ver alabadas las obras ajenas. Sin embargo, no es ese el verdadero significado de la palabra *crítica*, y he aquí como la define García de la Huerta en su *Diccionario de sinónimos*: «La crítica es un examen imparcial en que se elogia lo bueno y se reprende lo malo, exponiendo la razón en que se funda.» Una breve explicación de estas palabras nos hará comprender fácilmente la utilidad de la crítica, es decir, de la sana crítica, no de su abuso. Entre la crítica bien ó mal aplicada, hay la misma diferencia que entre Aristóteles y Zoilo.

La crítica es *un examen*. El examen supone que la crítica no considera las cosas ligeramente, no se deja llevar de las

primeras impresiones, sino que estudia, analiza, compara consulta, medita; en una palabra, practica todo aquello que es necesario para formar un juicio concienzudo y escrupuloso.

Es *imparcial.* La crítica, cuando lo considera justo, censura á los amigos y aplaude á los enemigos; no está dominada por el mezquino espíritu de secta, partido ó provincialismo: juzga á la humanidad en éste ó en aquel individuo haciendo abstracción de las circunstancias particulares que pudieran apartarla de la verdad. La crítica no conoce el capricho, ni las afecciones personales, ni menos la envidia, sino que con la ley del arte en la mano absuelve ó condena inflexiblemente.

La crítica *elogia lo bueno y reprende lo malo.* Esto explica perfectamente que la crítica no es sinónimo de sátira ó burla, de manera que si todo lo que se encuentra en una obra es bueno, la crítica no hace más que elogiar; no pronunciará una sola palabra de reprensión.

La crítica *expone la razón en que se funda*, es decir, no se contenta con estampar decisiones dogmáticas, sino que funda sus juicios. No dice simplemente esto es bueno, aquello es malo, sino que explica el por qué, á no ser que trate de ideas intermedias que se suponen conocidas del lector, y á quien se ofendería explicándolas. Se censura, por ejemplo, un solecismo: basta generalmente señalarle para que el crítico se dé por satisfecho, suponiendo que el lector conoce la gramática. Esto servirá de explicación respecto á nuestra obra, pues no siendo elemental, nos es lícito omitir, ó simplemente indicar, ciertos puntos que se dan por sabidos.

De todas maneras, al exponer la crítica los fundamentos en que apoya sus decisiones, resulta que da una lección práctica de la materia á que se refiere, presenta una aplicación determinadas de las reglas generales.

Tratándose de escritores, que es nuestro objeto, será fácil observar que quien aspire á tal título, debe conocer bien la lógica, la gramática, el arte de hablar en prosa ó verso, la estética, la historia de las principales literaturas, y poseer además los conocimientos especiales del ramo á que se dedica.

Pero ni la lógica, ni la gramática, ni ninguno de los ramos mencionados se enseñan si no es separadamente, y sus principios ó reglas se explican en lo general. La crítica literaria resume todos los conocimientos generales y especiales del escritor, y los aplica á un objeto determinado, dando una lección práctica de literatura; así es que nosotros, al examinar los poetas mexicanos, vamos á dar una lección práctica de literatura nacional. Y tan necesaria es la regla junta con la aplicación, que los autores de retórica, poética, etc., se ven obligados á presentar ejemplos, sacados de las diversas literaturas.

La crítica en cada ramo, es, pues, un resumen y una aplicación de todas las materias que á ese ramo corresponden, verificando la antigua sentencia: *Omnia probate quod bonum est tenete*. «Examinadlo todo, y quedaos con lo que merece ser admitido.» De esta manera la crítica literaria apartando lo malo, corrige y evita el mal ejemplo; reservando lo bueno, aprueba y señala lo que es digno de imitarse.

Por último, conviene indicar que la crítica, para que sea completa, debe abarcar *lo formal* y *lo esencial* de las composiciones literarias, porque todas ellas constan de dos elementos, forma y sustancia.

NOTAS.

1ª A lo expuesto en la Introducción anterior contra la literatura del mal, nos parece conveniente agregar aquí lo que sobre el asunto enseña acertadamente Revilla, en su *Estudio relativo á D. Juan Tenorio*.

«No somos de los que, pensando que el teatro debe ser escuela de costumbres, tienen en poco toda producción escénica que carece de fin moral ó didáctico; ni menos de los que no toleran en las tablas la presencia del mal, ni soportan su victoria.

Pensamos contra los primeros, que el arte nada vale ni significa si se reduce á medio para fines extraños y que lleva en sí su propio fin, que es la realización de la belleza; juzgamos estimable por esto, toda obra artística que cumpla con tal requisito, aunque de ella no se desprenda enseñanza alguna, y no le exigimos otra utilidad que la de deparar al espíritu la contemplación de lo bello, sin que por esto neguemos que la obra tendrá una perfección más, si, como fin secundario, se propone una enseñanza moral. Afirmamos, contra los segundos, que si el mal en sí no es bello ni artístico, pueden serlo las circunstancias que lo acompañen ó la

manera de presentarlo en el arte, dentro del cual tiene cabida, por tanto, siempre que no se presente como ideal bello y apetecible; por lo cual no nos asusta que en el conflicto dramático sea suya la victoria, con tal de que ésta no aparezca legítima y plausible, ni exigimos al poeta que el mal quede siempre castigado y la virtud triunfante, como en los cuentos morales que se escriben para los niños.

Pero sí exigimos que el mal no sea idealizado ni embellecido hasta tal punto que parezca más amable que la virtud; que una exagerada benevolencia no redima con peligrosa facilidad las mayores faltas; que los principios de la moral y de la justicia no sean violados por el poeta; que la razón y la conciencia no resulten vencidas, con aplauso de éste; y que el pudor y las costumbres públicas sean respetadas.

Triunfe el mal en buena hora, pero aparezca su victoria más odiosa que él mismo; sucumba el inocente y goce el culpable, pero que se entienda que el poeta deplora esa fatal sentencia del destino; redímase el criminal y justifíquese, pero tras sincero arrepentimiento y expiación suficiente; descúbranse en todo su horror las deformidades sociales, pero sin que el rubor tiña las mejillas de los espectadores; y el drama, sin ser moraleja de fabulista ni sermón de capuchino, será irreprochable en el terreno de la moral. Pero que un desenfrenado libertino, seductor, violento, asesino, espadachín, traidor, hijo desnaturalizado, amigo desleal y mal caballero (que todo esto es el D. Juan Tenorio de Zorrilla), vaya á desafiar á sus víctimas después de muertas, y cuando llegue la hora de la expiación, un momento de arrepentimiento arrancado por el miedo y la influencia de una mujer enamorada, basten para que alma tan impura alcance la salvación mientras se condenan sus víctimas, á los ojos de la moral, cualquiera que ésta sea, es absurdo, irritante é impío.»

El mismo Revilla, en su *Estudio sobre el naturalismo*, dice: «Puede aparecer lo inmoral como un hecho, pero sin aprobarle. No de hacerse el apoteosis del vicio, ni presentarse como interesante.» Entre otros preceptistas españoles que han tratado de la relación entre la moral y la literatura, consúltese la *Retórica y Poética* de Campillo Correa, lección 2ª, y lo relativo á poesia dramática, lección 38.

2ª Para comprender bien lo que hemos indicado en la anterior Introducción, relativamente á lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, en el arte, añadiremos algunas explicaciones.

En bella literatura se admite no sólo la verdad reconocida por todos los hombres, sino lo que considera verdadero una sola nación, como las creencias religiosas y las tradiciones populares. Así se explica la admisión de los dioses del Olimpo, en los poemas de Homero y Virgilio, según la religión de los griegos y romanos; los genios, encantadores, magos y hadas, en las obras de Ariosto, según las creencias de los orientales; los ángeles, demonios y otros seres sobrenaturales, en las poesías de Tasso y Klopstock, según la teología cristiana; los duendes, los fantasmas, los milagros en los *Cuentos fantásticos* de Hoffman, las *Leyendas* de Zorrilla, etc., según las tradiciones populares. Revilla, en sus Principios de literatura, resume la discusión respecto al realismo y al idealismo con estas palabras, en que vamos de acuerdo: «La verdad, en su estricto sen-

tido, no es exigible al arte; es más, que no habría arte posible con tal exigencia.» Tan cierto es lo que dice Revilla, que de exigirse al arte la verdad absoluta, habría que proscribir, en poesía, recursos literarios como la figura llamada *personificación*, según la cual se supone que los vegetales sienten, que los animales hablan; en las piezas dramáticas debería suprimirse el escenario, la división en actos, los apartes, los monólogos y lo que no sea estrictamente natural; de la poesía toda habría que desterrar el verso, porque lo natural es hablar en prosa. En una palabra, el arte admite la *ficción*, y de otro modo ya no es arte, convirtiéndose el artista en máquina fotográfica. No por esto debe caerse en el extremo de lo absurdo. Hace siglos observó Horacio:

> ....alguno
> Que amenizar su escrito anhela, raya
> En lo maravilloso, y en el bosque
> Pinta delfín, ó javalí en las aguas.

Respecto á *lo feo* opinamos, con Lessing, en lo general hablando, «que la fealdad no puede ser objeto *directo* de la poesía.» Sin embargo, en poesía se admite lo feo, por contraste con lo bello, como la deformidad de Polifemo al lado de la belleza de Galatea; como la fealdad del coche, las mulas y el cochero, junto á la hermosura de Clori, en el soneto de Moratín, «A Clori en coche Simón.» También ha de observarse que lo feo no debe confundirse con lo terrible; verbi-gracia, el Infierno del Dante no es feo, sino terrible. La belleza literaria reside, muchas veces en lo moral y no en lo físico. Por ejemplo, el Sancho Panza de Cervantes es bello por su carácter; la Magdalena de Sandeau es bella por sus virtudes, sin que, por esto, ni Sancho ni Magdalena lleguen, en lo físico, á ser *repugnantes*, lo cual no debe admitirse ni en la poesía ni en la novela. Véase lo que sobre el particular manifestamos en el capítulo relativo á Rodríguez Galván.

CAPITULO I.

Elementos de que se formó la nación llamada Nueva España.—Introducción en ella de la poesía europea, y estado de ésta durante el siglo XVI.—Poetas que allí figuraron en el mismo periodo, de quienes quedan noticias.—Motivos por qué se conocen pocos poetas mexicanos del siglo décimosexto.—Poesía indo-hispana.—Notas.

Osados aventureros que penetran en una tierra desconocida poblada de enemigos, colonos avaros de riqueza, santos misioneros poseídos de abnegación cristiana, indígenas semicivilizados ó completamente bárbaros, éstos fueron los elementos heterogéneos con que empezó la nación llamada Nueva España. Y sin embargo, esos elementos contenían un germen de civilización que se desenvolvió y creció más adelante, conforme á las leyes del orden social. La terrible espada del conquistador impuso de tal modo á los vencidos, que preparó una paz inalterable de tres siglos, rara en la historia; la actividad del colono llevó del antiguo al Nuevo Mundo las mejoras materiales aquí desconocidas; el humilde fraile ilustró con la ciencia europea la mente del americano, y sustituyó con la moral generosa del Evangelio los sangrientos ritos de los númenes aborígenes; el indio, abyecto esclavo bajo el dominio de sus reyes y señores naturales, fué transitoriamente siervo de los encomenderos, pasó luego á pupilo privilegiado por el Código protector de Indias, y ascendió después de la independencia, al puesto de hombre libre.

***

La poesía europea fué uno de los conocimientos que introdujeron en México los españoles, tan luego como le con-

quistaron, siglo XVI, y desde entonces se cultivó allí con mucho empeño. El Illmo. Balbuena decía: «que la facultad poética era como una influencia y particular constelación de México, según la generalidad con que en su noble juventud se ejercita.» De la multitud de poetas ó por lo menos aficionados á la poesía, que existían en Nueva España, en la época que nos ocupa, nos da también testimonio González de Eslava, pues en su coloquio *El Bosque Divino* dice, con tono burlesco, por boca de *doña Murmuración*: «Hay más poetas que estiércol.» Adelante veremos que á un solo certamen poético del siglo XVI concurrieron trescientos contendientes.

El movimiento poético que se observa en nuestro país, desde que fué ocupado por los europeos, no debe causar extrañeza si atendemos á las siguientes razones. La poesía no tuvo infancia en México, se presentó ya formada, precisamente en el siglo de oro de la literatura española, cuando España era la maestra de las letras, así como la señora de las armas. Los españoles apenas ocuparon el país de Anáhuac fundaron en él establecimientos de educación, no sólo de primeras letras y artes útiles sino de ciencias, literatura y bellas artes. Véase sobre este particular el *Discurso acerca de la instrucción pública en México durante el siglo XVI*, Por D. Joaquín García Icazbalceta (Memorias de la Academia mexicana correspondiente de la Real Española. Tomo II.) Según observa Beristain, «España envió á la América no frailes ignorantes, sino maestros de las órdenes religiosas, doctores de Alcalá, de Salamanca y de París: fundó universidades, colegios y academias: erigió cátedras de jurisprudencia, de medicina, de matemáticas, de teología, de retórica, de poesía y de lenguas; y ha fomentado activamente las letras y premiado á los sabios con generosidad.» Fernández Guerra en su obra *Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* observa lo siguiente: «Nunca hubo como entonces, siglo XVI, en la Nueva España tan pasmosa multitud de varones doctísimos en cuantos ramos abarca el humano saber, nacidos allá ó avecindados, españoles ó procedentes de Alemania, Italia y Flandes que hacían de México la Atenas del Nuevo Mundo.» El ingenio de los mexicanos ha sido y es á propósito para el ejercicio de las bellas letras, punto que trataremos más extensamente en el capítulo últi-

mo de la presente obra. Por otra parte, la poca oportunidad de lucir en otro terreno los inclinaba al cultivo de las musas.

El entusiasmo de los neo-hispanos por la literatura, en el siglo XVI, se manifestaba con reuniones literarias que tenían lugar en los monasterios y colegios, así como por medio de certámenes poéticos y representaciones dramáticas que se verificaban con motivo de alguna solemnidad civil ó religiosa, de lo cual iremos hablando en algunos de los párrafos que siguen, al tratar de los poetas que figuraron en México (época que nos ocupa) de quienes quedan noticias. Esos poetas son los siguientes:



Cristóbal Cabrera.—En lo poco que nos queda de la poesía mexicana del siglo XVI, debemos considerar las composiciones poéticas dedicadas á los autores de libros, puestas al frente de sus obras: entre esas composiciones hay varias medianas y aun buenas. Sería, pues, interesante que alguna persona curiosa hiciera y publicara una colección de dichas poesías. Nosotros, como un ejemplo de ellas, vamos á copiar ahora una composición latina y más adelante copiaremos una castellana. El autor de aquélla es Cristóbal Cabrera, con la circunstancia de aparecer sus versos como los más antiguamente impresos en Nueva España: lo fueron al principio de la obra intitulada *Manual de adultos* (México, *Juam Cromberger*, 1540). Nuestro escritor dió á sus versos el nombre de *Dicolon Icastichon*, palabras griegas que en sustancia significan «composición de veinte versos alternados,» pues la de Cabrera consta de diez hexámetros y diez pentámetros en esa forma.

Si paucis prœnosse cupis. venerande Sacerdos,
 Ut baptizare quilibet Indus habet;
Quæque prius debent, ceu parva elementa doceri;
 Quicquid adultus iners scire tenetur item;
Quœque sient priscis patribus sancita per orbem,
 Ut foret at ritum tinctus adultus aqua,
Ut ne despiciat, fors tam sublime Charisma
 Indulos ignauros, terque quaterque miser:
Hunc manibus versa, tere, perlege, dilige librum.
 Nil minus obscurum, nil magis est nitidum,
Simpliciter dorteque dedid modo Vascus acutus

chosas y *edificantes:* en particular unas coplas muy *devotas en loor* de Nuestro Señor *Jesucristo* y de la Sacratísima *Virgen María* su madre: con una *farsa* intitulada: el *Juicio Final:* compuesto por el R. P. *Las Casas* indigno *religioso* de esta Nueva España: y *dedicado* al Illmo. y Rmo. Sr. *D. Fr. Juan* de Zumárraga primer *obispo meritísimo* Arzobispo de la gran ciudad de Tenoxtitlán, México de la Nueva España. Año de 1546.» Al final dice así: «Fué impresa la presente obra por Juan Pablos Lombardo primer impresor en esta insigne y leal ciudad de México de la Nueva España á 20 días del mes de Diciembre, año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo, de 1546.»

Desde luego percibirá el lector que el cancionero citado es del mayor interés para nuestra literatura, pues contiene la primer pieza dramática y la primer colección de poesías líricas que merecieron en Nueva España el honor de la imprenta. Es de notar que las poesías líricas, y la dramática del P. Las Casas pertenecen al género religioso, el cual privó en México durante todo el tiempo de la dominación española. Es sabido que el carácter dominante de la literatura castellana fué la fe católica, como un reflejo de las creencias de la nación, de las cuales participaron sus colonias.

Relativamente á la introducción del Teatro en el mismo país, véase el capítulo que sigue, y aquí sólo diremos que las representaciones dramático-religiosas se dieron en México, apenas fué hecha la conquista, no faltando en Nueva España personas que escribieran obras apropiadas al carácter y á las costumbres del nuevo pueblo, probando esto la circunstancia de que ambos cabildos ofrecían premiar la mejor composición que se presentase. De la afición que había en México por las representaciones dramáticas desde el siglo XVI, da testimonio Balbuena cuando dice *que se representaban allí comedias nuevas cada día (Grandeza Mexicana.)*

Dr. D. Bartolomé Melgarejo —Natural de Toledo. Pasó á Nueva España á mediados del siglo XVI, y en 1553 fué nombrado primer catedrático de cánones en la Universidad de México. Tradujo al castellano, con notas, la Sátira de Persio, M. S. que menciona D. Nicolás Antonio. De Melgarejo habla Plaza en su *Crónica.* Beristain cita á nues-

tro traductor siguiendo á los dos escritores citados. La Crónica de la Universidad de México, por Cristóbal Plaza, aún existe manuscrita en la Biblioteca Nacional de la misma ciudad.

Siguiendo nosotros el ejemplo de Beristain, en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, hemos citado aquí á Melgarejo por haber residido en México, aunque no sabemos si fué precisamente en esta ciudad donde hizo la traducción de Persio, cosa nada extraña, atendiendo á ciertas consideraciones, las cuales prueban el gusto que había en Nueva España por los autores latinos, época que nos ocupa.

Los jesuitas de México, en el siglo XVI, introdujeron en sus colegios, el estudio de los clásicos latinos, y aun hicieron reimprimir algunos, como varias poesías de Ovidio impresas por Antonio Ricardo (México 1577). Vicente Lanuchi, jesuita italiano, y el primero que enseñó las letras humanas en el Colegio Máximo de la compañía de Jesús de México, pretendió que no se leyesen á la juventud los autores gentiles; pero su pretensión fué desechada en dicha ciudad por el P. Provincial Sánchez y en Roma por el P. Mercuriano, General de la Orden jesuítica, quien dijo, en carta, Abril 8 de 1577: «No conviene que se dejen de leer los libros profanos, siendo de buenos autores, como se leen en todas las otras partes de la compañía; y los inconvenientes que V. R. significa, los maestros los podrán quitar del todo, con el cuidado que tendrán en las ocasiones que se ofrecieren.» Más adelante, 1596, el sevillano Diego Mejía, tradujo en Nueva España las *Heróidas de Ovidio*, según manifestaremos en uno de los siguientes artículos. El P. Llanos, como veremos en el capítulo IV, publicó muy á principios del siglo XVII, una *Poética* fundada especialmente en poetas latinos.

P. Juan de Gaona.—El Sr. García Icazbalceta, en su *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, hablando de las obras del P. Gaona, dice: «Por último hallamos mención de unas *Poesías* (en castellano?) en alabanza de la Purísima Concepción, impresas según dice el P. Fr. Pedro de Alva en su *Militia Inmaculata Conceptionis Virginis Mariæ* obra que no he visto y hallo citada á este propósito en la *Biblioteca Franciscana* y en Beristain.»

Como se ve, el Sr. García Icazbalceta duda si las poesías del P. Gaona están en castellano. Observaremos nosotros que Beristain así lo asegura, y que este bibliógrafo parece haber visto la *Militia* del P. Alva. He aquí lo que textualmente manifiesta Beristain, al enumerar las obras de Gaona: «Poesías *castellanas* en alabanza de la Concepción Inmaculada de la Virgen María. Las cita el P. Alva en su *Militia.*»

Daremos noticia de Gaona al tratar de los prosistas.

Don Francisco Cervantes Salazar.—Hablaremos de Cervantes Salazar al tratar de los historiadores, y aquí mencionaremos únicamente un opúsculo que publicó con el título de «Túmulo imperial, á las exequias del invectísimo César Carlos V. Hecho en la insigne y muy leal ciudad de México, por mandato del Illmo. Virrey de la Nueva España» (México, 1560). Es una descripción de las magníficas honras fúnebres que celebró México al emperador Carlos V, en la cual descripción se incluyen las inscripciones y poesías latinas y castellanas con que se adornó el túmulo levantado en honra del emperador difunto: en esas inscripciones y poesías hay mucho malo y aun pésimo; pero también algo regular. Pueden verse fácilmente en la reimpresión del opúsculo de Cervantes Salazar, hecha por García Icazbalceta, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI.*

Fr. Andrés de Olmos.—Tradujo del latín, en verso castellano, la obra intitulada de *Hœresibus*, por Alfonso de Castro. Según Mendieta, á quien debemos esta noticia, la traducción de Olmos estaba hecha, «con mucha curiosidad y artificio, erudición y doctrina.» Torquemada, citado por Beristain, copió, en parte, la noticia de Mendieta. El mismo Beristain menciona un drama de Olmos que tenía por argumento el Juicio Final, sin decir en qué idioma se escribió; pero como lo fué en mexicano, según el referido Mendieta, hablaremos de esa pieza dramática al fin del presente capítulo, cuando tratemos de la poesía indo-hispana.

Del P. Olmos daremos noticias al hablar de los lingüistas.

Presbítero Juan Pérez Ramírez.—Existe una pieza dramática suya manuscrita, en Madrid, la cual fué compuesta en 1574, con motivo de la consagración del Arzobispo Moya de Contreras. El título de la pieza es «*Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana.*» Pérez Ramí-

rez recibía cada año cincuenta pesos de minas por hacer las listas de las representaciones sagradas. Véase la obra intitulada *Cartas de Indias* pág. 660 (Madrid, 1877).

Ultimamente el Sr. García Icazbalceta ha recibido una copia de la pieza dramática de Pérez Ramírez, la cual hemos leído. Es un auto que no carece de mérito, pues aunque tiene algunos versos mal medidos y algunas locuciones prosaicas, su alegoría es propia, los puntos teológicos pocos y sin obscuridad, el bobo ó gracioso tolerable. Véase nuestro juicio sobre los autos en el capítulo siguiente:

P. Pedro Morles.—He aquí las noticias que sobre este escritor y sus obras nos da Beristain, en su *Biblioteca.* «Natural de Valdepeñas en el arzobispado de Toledo, doctor en ambos derechos por la Universidad de Salamanca, y célebre abogado en Madrid y Granada. Siendo de 33 años dejó el bullicio de los tribunales, y se alistó en la Compañía de Jesús el año de 1570. En el de 1576, fué destinado á México, donde enseñó la teología moral y el derecho canónico, y fué rector de varios colegios, especialmente del de el Espíritu Santo de la Puebla de los Angeles, que engrandeció sobremanera: Asistió como consultor canonista al célebre Concilio III mexicano; y lleno de méritos falleció en México á 6 de Septiembre de 1614. Escribió:

«Relación de las fiestas, que hizo México para recibir las Santas Reliquias, que envió de Roma el Papa Gregorio XIII, el año de 1570.» Impreso en México por Antonio Ricardo, 1579, 4º Estas reliquias las condujeron los padres jesuitas, y la mayor parte se conserva en la capilla de San Pedro de la Iglesia metropolitana. «*Expositio in Cap. I. Evangelii S. Mathœi, ubi de Christo Domino, de Sanctissima Virgine Deipara ac de vero ejus dulcissimo et virginale Sponso Josepho, Libri V.*» *Editi Lugduni apud Horatium Cordon*, 1614, fol. «Vida del Illmo. P. Dr. Pedro Sánchez, primer Prelado de los Jesuitas de México.» M. S. La vió y leyó y hace mención de ella en su *Historia* el P. Florencia.»

Vamos ahora nosotros á dar cuenta de la obra del P. Morales que corresponde al objeto del presente libro. Esa obra tiene el siguiente título: «Carta del P. Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy R. P. Everardo Mercuriano, General de la misma Compañía, en que se da relación de la Festividad que en esta insigne ciudad de Méxi-

co·se hizo este año de 78 en la colocación de las santas reliquias que nuestro muy Santo Padre Gregorio XIII les envió.» (México, 1579).

Para tener idea de las festividades religioso-literarias de México, en el siglo XVI, vamos á copiar la descripción que hace el P. Morales del paseo con que se anunció la fiesta de que él trata: «Se hizo un solemne paseo de los estudiantes de nuestras escuelas y colegios, y luego se ofreció con mucho amor y liberalidad un padre de un colegial del colegio de San Pedro y San Pablo, á querer tomar este asunto y que su hijo fuese el príncipe y así lo sacó el día del paseo que fué á 2 de Octubre próximo pasado, vestido todo rigurosamente de seda y oro, en un muy hermoso caballo blanco costosísimamente enjaezado, acompañado de cuatro lacayos de librea y dos españoles reyes de armas que con dos cordones de seda le guiaban el caballo y de esta suerte vino con mucho acompañamiento y música, desde su casa, hasta el patio de nuestras escuelas, á donde se juntaron en breve más de doscientos estudiantes todos á caballo con muy ricas libreas de seda y oro en diferentes cuadrillas de españoles, ingleses y turcos. Desde allí salieron todos en ordenanza de dos en dos por las mismas calles que había de ser la procesión de las Santas Reliquias. En la delantera iba la librea de la ciudad de colorado con su música de atabales y trompetas: en seguimiento las dichas cuadrillas muy concertadas y detrás de ellas delante del príncipe, iba un rey de armas en un gracioso caballo, el cual armado muy ricamente de punta en blanco llevaba en una lanza dorada y banda azul, el cartel y pista literaria, en que se contenían siete certámenes sobre las Santas Reliquias. Tenía este cartel tres varas en alto y dos en ancho, en el cual iban las armas de la ciudad que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna, y encima de ella una águila con una culebra en el pico. Iba también el cartel puesto en el cuerpo del águila que ella misma lo abrazaba y sustentaba con las uñas. Por remate de todo iba el príncipe en la forma dicha acompañado de dos colegiales de cada colegio, hombres graduados con sus becas y hábitos colegiales en sus mulas honestamente aderezadas que daban mucho ser y gravedad á todo lo que se hacía. Y con este concierto yendo á trechos algunos clérigos y gente

principal ciudadana que los guiaban y acompañaban prosiguieron su paseo hasta haber pasado la placita que dicen del marqués y asomar á la plaza mayor adonde los salieron á recibir los alcaldes ordinarios y personas del regimiento que allí se hallaron y otros muchos caballeros, hasta llegar á las casas de Ayuntamiento en las cuales á una ventana estaba ya puesto un rico dosel donde se fijó el cartel con mucho ruido de atabales y trompetas y regocijo de todos, que con mucho contento llegaron luego á ver y leer los certámenes y premios que con liberal mano, como acostumbra, había dado el muy ilustre Ayuntamiento.»

Morales describe minuciosamente los relicarios donde iban las Santas Reliquias, y los arcos triunfales que se levantaron en la ciudad, «cosa dice el P., nunca vista en esta tierra.» También da cuenta de las danzas, diálogos y monólogos dramáticos, cantos y procesión con que se solemnizó la fiesta.

En la carta de que vamos hablando, copia su autor las inscripciones en prosa y verso que se pusieron en los arcos triunfales, así como algunos ejemplos de las composiciones en latín y castellano que se presentaron para los certámenes literarios habidos, valiéndose el P. Morales de las siguientes palabras: «Las composiciones de latín y romance á todos los certámenes fueron muchas y muy buenas *por ser tales las habilidades de esta tierra.* Pero por evitar fastidio y proligidad no pondré más que una de las de verso latino en cada certamen. Y algunas más de romance porque será más universal entretenimiento.»

De las composiciones poéticas conservadas por el escritor de que se trata, vamos á copiar como ejemplo, *una Canción á los Santas Reliquias*, advirtiendo que entre esas composiciones hay varias en italiano y una en azteca; la mayor parte de ellas son prosaicas y aun vulgares, siendo la Canción que copiamos, de lo menos malo.

¡Qué amor! ¡Qué providencia!
¡Y qué dulces entrañas
La suma piedad de Dios nos muestra!
Pues nos da su clemencia
Mercedes tan extrañas,
Obra es de su ternura y de su diestra;

Que ya la tierra nuestra
En cielo se convierte
Con tantos celestiales:
Celébrase ¡oh mortales!
Vuestra dichosa suerte,
Y no en México solo;
Mas resuene del uno al otro polo,
Quien nos ha concedido
Su protección y amparo
El consuelo, la luz, la medicina,
El don esclarecido
Que le costó tan caro
De su preciosa Cruz y Sacra Espina,
Sin duda determina
Que vaya en sumo aumento
Esta tierra dichosa,
Y no se niegue cosa
Delante del divino acatamiento
A quien pide favores
Con tantos y con tales valedores.

Lo más notable que contiene la carta que nos ocupa, es una tragedia representada en México con motivo de la festividad de que tanto hemos hablado. Esa tragedia se intitula: «Triunfo de los Santos en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que se siguió con el Imperio de los Constantinos.» Los personajes que figuran en la tragedia son los siguientes: Silvestre Papa, Magno Constantino, Diocleciano Emperador, Daciano Adelantado, Cromacio Presidente, San Pedro mártir, San Doroteo mártir, San Juan mártir, Albinio Caballero, Olimpio Caballero, San Gorgonio mártir, Nuncio Secretario, dos Alguaciles, Iglesia, Fe, Esperanza, Caridad, Gentilidad, Idolatría, Crueldad. La pieza consta de cinco actos. El juicio que acerca de ella nos hemos formado, vamos á manifestarlo en pocas palabras.

La obra dramática relativa á Diocleciano y Constantino no es una tragedia, porque carece de las obras de tal, bastando observar que el desenlace es feliz, el triunfo de Constantino. Debe, pues, considerarse esa pieza literaria más bien como una especie de auto histórico, pues en ella hay personajes alegóricos y reales: adelante (capítulo II) daremos nuestra opinión respecto á los autos, según hemos manifestado al hablar de Pedro Ramírez.

En tal concepto diremos que la supuesta tragedia no carece de valor artístico, pues si bien tiene defectos, se recomienda por buenas cualidades. El estilo es desigual, lo que hace creer que fué obra de varios autores; la versificación es frecuentemente mala; hay el anacronismo de dos alguaciles modernos, aunque es sabido que los anacronismos fueron defecto común entre los antiguos dramaturgos, aun de mayor importancia, como Calderón de la Barca y Shakespeare. Buen lenguaje generalmente, trozos de versificación armoniosa; pasajes de estilo convenientemente elevado; rasgos y situaciones dramáticas; la casi carencia de gracioso impertinente que rara vez asoma. Pueden verse trozos escogidos de la pieza que nos ocupa y el argumento de ella, en la obra del Sr. García Icazbalceta *Bibliografía Mexicana del siglo XVI.*

Fernando Córdoba Bocnegra —Nación en México, Junio de 1565. Por espíritu religioso renunció su pingüe mayorazgo y el título de marqués de Villamayor, en su menor hermano.. Iba á recibir el subdiaconado cuando murió en Puebla, Diciembre de 1589, á consecuencia de la maceración y del ayuno. El cronista Fr. Alonso Ramos escribió su *Vida* y la publicó en Madrid, año de 1617, con varios opúsculos de nuestro D. Fernando, y son: «Canción al amor divino.» «Canción al Santísimo nombre de Jesús.» «Doctrina espiritual.» «Varias cartas.» Antes se había dado á luz un tratado suyo de mística. (Madrid, 1616.)

Fr. Juan Adriano.—Del cual dice Beristain lo siguiente: «Natural de la antigua España, del orden de San Agustín, de cuyo colegio de Alcalá pasó á esta América. Aprendió la lengua llamada tarasca en la provincia de Michoacán, de donde fué llamado á México para leer la catedra de Sagrada Escritura en la Universidad, después de haber doctrinado á aquellos indios, y cogido abundantes frutos espirituales. Fué tres veces prior del convento de la Puebla, otras tantas del de México, y dos provincial: la primera en 1572 y la segunda en 1590. Obsequió en su convento de la capital, con fraternidad generosa, á los primeros jesuitas que venieron á fundar. Instituyó un *certamen poético* en culto y elogio de Santa Cecilia, de quien era singularmente devoto, y de quien era voz común se le había aparecido en una enfermedad. Murió con sentimiento general

por sus religiosas virtudes y por su doctrina y elocuencia, en 1593. El maestro Grijalva en su *Crónica*, y el Illmo. Eguiara en sus *borradores*, aseguran que dejó manuscritos «varios opúsculos teológicos concionatorios y *poéticos*,» cuyos títulos no expresan. Ni debe pasarse en silencio que el maestro Adriano fué fundador de los conventos de su orden de San Agustín en Jalisco, Tonalán, Ocatlán, Zacatecas, Oaxaca y Atlixco.»

Juan Arista.—Nació en la Nueva España y fué sacerdote de la compañía de Jesús. Siendo ministro del Colegio de San Ildefonso escribió, según Beristain, unas octavas reales en elogio de San Jacinto (impresas en México, 1597) El motivo de esas octavas fué la canonización del santo referido, la cual se celebró en la capital de Nueva España en 1594, por los domínicos y los jesuitas. Según dice el P. Alegre «hubo adornos en las calles con tarjas, carteles, pinturas de diversas invenciones, emblemas, empresas, enigmas epigramas, himnos y gran diversidad de ruedas, laberintos acrósticos y otros géneros de versos exquisitos, los más en lengua latina, italiana y castellana, y algunos en griego y en hebreo. Sobre un majestuoso teatro erigido en la iglesia catedral representaron los colegiales del Seminario, en loor del nuevo santo, una pieza panegírica repartida en tres cantos de poesía española, cuyos intervalos ocupaba la música.»

García Icazbalceta (*Bibliografía mexicana del siglo XVI*) cree que las octavas del P. Arista forman parte de un libro publicado por Fr. Antonio Hinojosa con el siguiente título: «Vida y milagros del glorioso San Jacinto, del orden de Predicadores, Bula de su canonización y noticia de las fiestas con que se celebró ésta en México.» (Imp. allí por P. Balli, 1597.)

Es digno de notar que también en España la canonización de los santos, así como otros acontecimientos religiosos ó civiles, se celebraban con justas literarias, según sucedió cuando la canonización de San Jacinto: entonces obtuvo premio en Madrid, por una poesía, el famoso D. Miguel de Cervantes.

Fernán González Eslava.—Véase el capítulo que sigue al presente.

Doña Çatalina Eslava.—Según ofrecimos en el artículo relativo á Cristóbal Cabrera, vamos á copiar ahora una composición poética en castellano, como muestra de las que se escribieron en el siglo XVI dedicadas á los autores de libros. Escogemos para ello un soneto de Doña Catalina de Eslava, dedicado á su tío Fernán González de Eslava, el cual soneto precede á los *Coloquios Espirituales y Sacramentales* de aquel poeta. Nos hemos fijado en Doña Catalina para hacer notar que desde el siglo XVI el bello sexo cultivaba las musas en México.

El sagrado laurel ciña tu frente,
La yedra, el arrabián, trébol y oliva,
Porque (aunque muerto estás) tu fama viva
Y se pueda extender de gente en gente.

El tiempo la conserve, pues consiente
Que el levantado verso suba arriba,
Y en láminas de oro el nombre escriba
Del que no tiene igual de Ocaso á Oriente.

En el carro de Apolo te den gloria,
Digo de aquel Apolo soberano
A quien con tanto amor tan bien serviste:

Y pues él hace eterna la memoria,
Con que muevas mi pluma con tu mano
La gloria alcanzarás que acá nos diste.

D. Antonio de Saavedra Guzmán.—Véase el capítulo III de la presente obra. Hemos destinado capítulo especial á González Eslava y á Saavedra Guzmán porque aquél es nuestro mejor escritor de piezas sagradas, y éste fué el primero que escribió en Nueva España una historia completa rimada sobre el interesantísimo asunto de la conquista de México por los españoles.

Francisco Terrazas.—Lo único que sobre este poeta manifiesta el bibliógrafo Beristain, es que fué natural de Nueva España, y en seguida copia lo que respecto á él dijo Cervantes en su Galatea.

De la región antártica podría
Eternizar ingenios soberanos,
Que si riqueza, hoy sustenta y cría
También entendimientos sobrehumanos:
Mostrarlo puedo en muchos este día,
Y en dos os quiero dar llenas las manos,
Uno de Nueva España, y nuevo Apolo,
Del Perú el otro, un sol único y solo.

———

Francisco el uno de *Terrazas* tiene
El nombre acá y allá tan conocido,
Cuya vena caudal nueva Hipocrene
Ha dado al patrio venturoso nido:
La mesma gloria igual al otro viene
Pues su divino ingenio ha producido
En Arequipa eterna primavera,
Y éste es Diego Martínez de Ribera.

En el «Apéndice á la Biblioteca de Beristain,» manuscrito perteneciente al Sr. García Icazbalceta, se encuentran las siguientes noticias sobre Terrazas, escritas por D. José Fernando Ramírez, que copiamos literalmente.

«Fué Francisco de Terrazas hijo primogénito del conquistador del mismo nombre, del cual dice Bernal Díaz haber sido mayordomo de Cortés y persona preeminente. Mayor es el elogio que Baltasar Dorantes hace de su descendiente con estas palabras: «El hijo mayor del conquistador fué un excelentísimo poeta toscano, latino y castellano, aunque desdichado, pues no acabó su *Nuevo Mundo y Conquista*, y así dijo de él en su túmulo Alonso Pérez:

Cortés con sus maravillas,
Con su valor sin segundo,
Terrazas en escribillas
Y en propio lugar subillas
Son dos extremos del mundo
Tan extremados los dos,
En su suerte y su prudencia,
Que se queda la sentencia
Reservada para Dios
Que sabe la diferencia.

Arrázola dijo de nuestro Terrazas, lo siguiente:

Los vivos rasgos, los matices finos
La brava hazaña al vivo retratada
Con visos más que Apolo cristalinos
Como del mesmo Apeles dibujada,
Ya con misterios la dejó divinos
En el octavo cielo colocada
Francisco de Terrazas, fénix solo,
Unico desde el uno al otro polo.

Terrazas fué probablemente mexicano, pues su padre se quedó establecido en México, donde tuvo varios descendientes legítimos é ilegítimos. Dorantes menciona algunos;

y expresando que escribió en 1604 la obra en que habla de Terrazas, se viene en conocimiento de que éste había muerto ya en esa fecha. En la foja 491 repite que el poema intitulado *Nuevo Mundo*, «era obra no sacada en molde, ni aun á los ojos de nadie,» presintiendo que el manuscrito correría la suerte de perderse como tantos otros.»

Hasta aquí el Sr. Ramírez. Por nuestra parte agregaremos que conocemos tres sonetos de Terrazas y algunos fragmentos de su poema *El Nuevo Mundo*. Los sonetos se hallan en la obra intitulada: «Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos.» (Madrid 1863, Tom. 2): esos sonetos pertenecen á una compilación de *Flores de varias poesías*, hecha en México, 1577. Los fragmentos del poema han sido publicados por el Sr. García Icazbalceta en las «Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española.» (Tomo 2.)

De los tres sonetos omitimos uno por ser de argumento impúdico, y en seguida copiamos los otros dos.

Dejad las hebras de oro ensortijado
Que el ánima me tienen enlazada,
Y volved á la nieve no pisada
Lo blanco de esas rosas matizado.

Dejad las perlas y el coral preciado
De que esa boca está tan adornada;
Y al cielo, de quien sois tan envidiada,
Volved los soles que le habeis robado.

La gracia y discreción que muestra ha sido
Del gran saber del celestial maestro
Volvédselo á la angélica natura;

Y todo aquesto así restituído,
Veréis que lo que os queda es propio vuestro:
Ser áspera, cruel, ingrata y dura.

Á UNA DAMA QUE DESPABILÓ UNA VELA CON LOS DEDOS.

El que es de algún peligro escarmentado
Suele temelle más que quien lo ignora;
Por eso temí el fuego en vos, señora,
Cuando de vuestros dedos fué tocado.

Mas ¿vistes qué temor tan excusado
Del daño que os hará la vela agora?
Si no os ofende el vivo que en mí mora,
¿Cómo os podrá ofender fuego pintado?

Prodigio es de mi daño, Dios me guarde,
Ver el pábilo en fuego consumido,
Y acudirle al remedio vos tan tarde:

Señal de no esperar ser socorrido
El mísero que en fuego por vos arde,
Hasta que esté en ceniza convertido.

El estilo algo afectado de los sonetos anteriores descubre el gusto de la escuela oriental, sevillana ó de Herrera; pero muy especialmente el primer soneto, donde hay algunos rasgos tomados de las elegías del poeta español, como cuando dice: «Quedó sujeto y sin sentido ... en las trenzas de oro ensortijado.» En otro pasaje compara el color de su querida, con la «nieve no tocada,» que convirtió Terrazas en «nieve no pisada.» El escritor mexicano pudo conocer bien las poesías de Herrera, pues en 1582 se había publicado en Sevilla un tomo de ellas, y desde 1580 sus *Anotaciones á Garcilazo.* Relativamente al juicio que hacemos del estilo de Herrera, no creemos necesario presentar pruebas, por ser punto generalmente reconocido, y sin embargo vamos á transcribir lo que dice sobre el particular uno de los mejores historiadores de la literatura española, Ticknor: «Herrera dió á sus versos una entonación tan grave y estirada, que á veces pasan de ser imitaciones del latín é italiano, y anuncian ya, aunque obscura y confusamente, el gongorismo que después se hizo tan de moda.»

Entre los fragmentos del poema de Terrazas se encuentran algunos de estilo sencillo y otros en que se descubre, como en los sonetos, el arte de Herrera.

Por lo demás, he aquí sumariamente los defectos y las buenas cualidades que encontramos en esos fragmentos. Episodios sin enlace con la acción principal, versos mal medidos, consonantes triviales, caídas prosaicas; por otra parte, lenguaje castizo, tono poético, trozos agradables y aun interesantes, y, en el conjunto, un término medio conveniente entre el prosaísmo y el gongorismo: en el primer defecto incurrió Saavedra Guzmán al escribir el *Peregrino Indiano*, y en el segundo, Ruiz de León, autor de la *Hernandía*, poemas de autores mexicanos con el mismo argumento que el *Nuevo Mundo*, preferible éste, por lo tanto, á los

otros dos. Es, pues, muy de sentirse, que Terrazas no hubiera concluido su obra y que ni siquiera lo que escribió tengamos completo.

De los fragmentos publicados, el que nos parece de más mérito literario es un tierno é ingenuo episodio referente al saqueo del pueblo de Naucol, donde residían tranquilamente dos jóvenes amantes. Huilzel, hijo del rey de Campeche, y Quetzal, hija del rey de Tabasco.

No debemos concluir lo relativo á Francisco de Terrazas sin agregar una noticia tomada del Sr. García Icazbalceta, lugar mencionado.

«Diego Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala*, cita un *Tratadc del Aire y Tierra* escrito por *Francisco de Terrazas*, en que se contaban los inauditos trabajos que Cortés y sus compañeros pasaron en la expedición de las Hibueras, no sé si se refiere al padre ó al hijo: la presunción está en favor del segundo, por cuanto sabemos que era hombre de pluma, lo cual no nos consta del padre, pues no tiene fundamento la opinión de los que le atribuyen la célebre relación conocida con el nombre de *El Conquistador Anónimo.*»

Arrázola.—Hemos copiado anteriormente unos versos de este poeta, dedicados á Francisco Terrazas. Entre los fragmentos del *Nuevo Mundo*, publicados por el Sr. García Icazbalceta, de que hemos hablado, hay algunas octavas de Arrázola. Del mismo poeta es el siguiente soneto, inédito, que nos ha facilitado el referido Sr. García Icazbalceta.

SONETO.

Hecho al M. R. P. Maestro Fr. Andrés de Ubilla, que á la sazón era confesor del Virrey D. Luis de Velasco, que fué por cuya mano se mandó hacer esta Memoria, author Joseph de Arrázola.

Con cinco panes Dios la muchedumbre
Hartó en el monte suficientemente
Y el Santo Apóstol que tendió la gente
Desde los llanos hasta la alta cumbre.

Sacro Maestro, vos que sois la lumbre
Que alumbra el paso al Príncipe excelente,
Felipe sois, mediando sabiamente
Y antorcha ha de ser que nos alumbre.

Si el pan es poco, el dulce padre caro,
De mi dichosa patria condolido,
Ponga el intento en Dios por imitalle.

Y siendo el celo tal cual vemos claro,
El Pan por su largueza repartido
Harto el hambriento, pan ha de sobralle.

Sacado de un «Memorial de Hijos de Conquistadores de Nueva España que vivían el año de 1590, en el primer gobierno de D. Luis de Velasco, hecho por Luis de Tovar Godínez, secretario de la gobernación de este reino. Año de 1622.»

Salvador Cuenca.—Poeta del siglo XVI, mexicano ó residente en México. Entre los fragmentos del *Nuevo Mundo*, poema de que ya tenemos conocimiento, se encuentra la siguiente octava de Cuenca:

Altísimo saber, sumo, sagrado,
Cuán grandes son tus trazas y rodeos,
Que llevas al siguro apostolado
De aquel incierto cambio á San Mateo,
Y al tartamudo sacas del ganado
Para lengua y caudillo al pueblo hebreo,
Y de Cuba, isleta pobre y chica,
Quien tu supremo reino multiplica.

Poetas Satíricos del siglo XVI.—Lo que el Sr. García Icazbalceta ha publicado de Terrazas, Arrázola y Cuenca está tomado de una *Relación* manuscrita que posee, escrita por Baltasar Dorantes. Aquel señor ha publicado también, sacados de la misma *Relación*, tres sonetos de poetas desconocidos, los cuales sonetos creemos conveniente reproducir aquí porque son de autores mexicanos ó residentes en México; porque pertenecen á un mismo género de poesía, el satírico; y porque se refieren á vicios locales, propios de la Nueva España.

Minas sin plata, sin verdad mineros,
Mercaderes por ella cudiciosos,
Caballeros de serlo deseosos,
Con mucha presunción bodegoneros;

Mujeres que se venden por dineros
Dejando á los mejores más quejosos;
Calles, casas, caballos muy hermosos,
Muchos amigos, pocos verdaderos:

Negros que no obedecen sus señores,
Señores que no mandan en su casa,
Jugando sus mujeres noche y día:

Colgados del virrey mil pretensores,
Tianguez, almoneda, behetría,
Aquesto, en suma en esta ciudad pasa.

—

Niños soldados, mozos capitanes,
Sargentos que en su vida han visto guerra,
Generales en cosas de la tierra,
Almirantes con damas muy galanes:

Alféreces de bravos ademanes,
Nueva milicia que la antigua encierra,
Hablar extraño, parecer que atierra,
Turcos rapados, crespos alemanes.

El favor manda y el privado crece,
Muere el soldado desangrado en Flandes
Y el pobre humilde en confusión se halla.

Seco el hidalgo el labrador florece,
Y en este tiempo de trabajos grandes
Se oye, mira, se contempla y calla.

—

Viene de España por el mar salobre
A nuestro mexicano domicilio
Un hombre tosco sin algún auxilio,
De salud falto y de dinero pobre.

Y luego que caudal y ánimo cobre,
Le aplican en su bárbaro concilio,
Otros como él, de César y Virgilio
Las dos coronas de laurel y robre.

Y el otro que agujetas y alfileres
Vendía por las calles, ya es un conde
En calidad, y en cantidad un Fúcar:

Y abomina después el lugar donde
Adquirió estimación, gusto y haberes,
Y tiraba la jábega en Sanlúcar.

La palabra *Tianguez* que se encuentra en el primer soneto, está tomada del idioma mexicano ó azteca, y significa *mercado*, *plaza*. La Academia Española, en la última edición de su *Diccionario* (1884), admite la voz *Tiangue* como provincial de Filipinas, en el sentido de «Mercado público y periódico.» Efectivamente, se entiende por *Tianguez* el mercado que tiene lugar periódicamente; pero hubiera convenido advertir el idioma de donde la palabra se deriva.

Asimismo debemos observar, respecto á los sonetos co-

piados, que también Góngora y otros poetas españoles escribieron sonetos burlescos.

Dr. Eugenio Salazar.—Nació en Madrid, año 1530, siendo sus padres el capitán D. Pedro Salazar y Doña María de Alarcón. Siguió la carrera de los estudios en Alcalá y Salamanca, graduándose de Lic. en Sigüenza. Hacia 1557 casó con Doña Catalina Carrillo, dama de mucho mérito, á quien cantó en sus poesías. Desempeñó en España algunas comisiones, entre ellas la de fiscal de la Audiencia de Galicia. Obtuvo el gobierno de Canarias en 1567, de donde pasó con el cargo de oidor á la isla de Santo Domingo, 1573, y de allí como fiscal á la Audiencia de Guatemala, empleo que desempeñaba por 1580. Se trasladó á México, 1581, y en su Universidad se graduó de Doctor, Agosto de 1591. En 98, á la muerte de Felipe II. era oidor de la misma ciudad, donde permaneció hasta que Felipe III le llevó á su corte en clase de Consejero de Indias, plaza que ocupaba en 1601.

Salazar escribió lo siguiente: Jeroglíficos y letras con que se adornó en Guatemala (1580) el túmulo de Doña Ana de Austria. Emblemas y poesías para las honras de Felipe II, en México. Octavas reales recomendando la obra *Diálogos militares* por García del Palacio (México, 1583) al frente de la misma obra. Un gran volumen en verso y prosa con el título de *Silva de Poesía*. Un poema intitulado *Navegación del alma por el discurso de las edades del hombre.* Tratado de los negocios incidentes en las Audiencias de Indias.

La última obra ha sido mencionada por León Pinelo. Salazar la llama en otro de sus escritos *Puntos de Derecho:* es un manuscrito en folio, latín y castellano.

El poema *Navegación del Alma* existe inédito en la Biblioteca Nacional de Madrid, según Fernández Duro, en su obra *La mar descrita por los mareados*, Tom. 2, pág. 260. Salazar explica que el *navegante* es el alma; *navío*, el cuerpo del hombre; *piloto*, la mente ó entendimiento; *timón*, la prudencia; *calafate*, la prevención; *maestre*, el libre albedrío; *condestable*, el aborrecimiento del pecado, y así va comparando y explicando todas las partes del navío. Lope de Vega escribió una comedia sagrada con el título de *Viaje del Alma*, la cual no tiene analogía con el poema *Navegación del Alma* de nuestro Salazar.

El volumen *Silva de Poesía* se encuentra manuscrito en la biblioteca de la Academia de la Historia de Madrid, y de él hallamos la siguiente descripción en la obra intitulada *Hijos de Madrid*, por Alvarez Baena: «Está dividida en cuatro partes: La primera se subdivide en dos: La primera de éstas, son obras bucólicas, compuesta de Sonetos, Eglogas, Canciones y Madriales ó Mandrigales; y la segunda de Canciones, Epístolas en tercetos, y Coplas, Sestinas y Sonetos. La segunda parte de toda la obra contiene, á diferentes asuntos y personas, Eglogas, Cantos, Canciones, Epístolas, Sonetos, una Elegía, una Sátira, Jeroglíficos y Canciones en metro castellano é italiano, entre las cuales poesías se comprende un Canto que hizo en loor de la traducción de los libros de *Re militari*, del Secretario Diego Gracián, que se imprimió con ella en Barcelona año de 1567, y otro en alabanza de los *Diálogos militares*, del Lic. Diego García de Palacios, oidor de Guatemala y México, dado á luz con esta obra en México, año de 1583, en cuarto, que le sirve de argumento. La tercera parte se subdivide en otras tres. En la primera se observan varios metros bucólicos al Nacimiento y Encarnación del Hijo de Dios. En la segunda, diferentes asuntos de devoción y penitencia, con las tres lecciones del Oficio de Difuntos que canta la iglesia. En la tercera, obras líricas á varios santos, en Sonetos, Canciones, Estancias, Cantos, Salmos de loores, y una versión del primer treno del profeta Jeremías. La cuarta parte de la obra contiene cinco cartas en prosa.» A lo dicho conviene agregar que la *Silva de Poesía* fué puesta en limpio y arreglada para la prensa en México.

Las cartas en prosa á que se refiere la obra descrita, son de mérito literario generalmente reconocido, y se han publicado en Madrid, 1866, por la Sociedad de bibliófilos españoles, con una biografía de Salazar, por D. Pascual Gayangos. De esas cartas, una relativa á los Catariberas ó pretendientes de empleos, se había impreso en el *Semananario erudito*, y más adelante lo fué en *El Criticón;* pero en el *Semanario* trunca, reformada y atribuida erróneamente á D. Diego de Mendoza, punto que puso en claro Alvarez Baena en la obra citada *Hijos de Madrid*, así como después D. Bartolomé José Gallardo en el periódico referido *El*

Criticón. En *La mar descrita por los mareados*, de Fernández Duro, se ha reimpreso la Carta de Salazar que lleva el siguiente título: «Carta escrita al Lic. Miranda de Ron, particular amigo del autor, en que se pinta un navío, y la vida y ejercicios de los oficiales y marineros de él, y cómo lo pasan los que hacen viajes por la mar.» Respecto á las otras tres obras de Salazar, que hemos mencionado, únicamente observaremos que sólo la primera se escribió fuera de México.

Considerando á nuestro D. Eugenio como escritor en verso, comenzaremos por decir que Alvarez Baena le califica de excelente poeta, y Gallardo como autor de *poesías cultísimas.* Por nuestra parte, no podemos juzgar en su conjunto las composiciones poéticas del escritor que nos ocupa, porque sólo conocemos algunas publicadas por Baena y tres por Gallardo, en las obras citadas anteriormente. Tenemos, pues, que reducirnos á dar nuestra opinión sobre esas poesías.

Las composiciones poéticas de Salazar, publicadas por Baena, son tres trozos de églogas y dos sonetos, uno del género bucólico y otro en estilo cortesano, y las que dió á luz Gallardo son: «Epístola al insigne Hernando de Herrera, en que se refiere el estado de la ilustre ciudad de México, cabeza de la Nueva España, y se apunta al fin de cada una de las artes liberales y ciencias, y la propiedad de todas las especies de poesía.» «Canto del cisne en una despedida de su *Catalina* para una ausencia ultramar, antes que se desposase con ella.» La tercera poesía se intitula simplemente *Canción*, y se refiere también á Doña Catalina.

En esas poesías hay generalmente lenguaje castizo, estilo conveniente, buena versificación y figuras poéticas bien acomodadas, aunque suelen encontrarse á veces locuciones prosaicas, versos cacofónicos, el abuso de aspirar la *h*, tal cual retruécano, alguna transposición forzada y otros defectos por el estilo.

Para que el lector forme idea de las poesías de Salazar copiaremos la introducción de la *Epístola á Hernando de Herrera*, que es la composición más importante de las mencionadas.

Aquí, insigne Herrera, donde el cielo
El círculo llevando su grandeza,
Pasa sobre Occidente en presto vuelo:

Aquí, do el sol alumbra la belleza
De los valles y montes encumbrados
Que á nuestra España dan tanta riqueza:

De donde los metales afinados
A los extraños reinos enriquecen,
Por las saladas ondas navegados:

Aquí, do con los tiempos ya fenecen
Del grande Moctezuma las memorias,
Que con otras más claras se oscurecen:

Aquí do trasladaron sus victorias
Los claros españoles en jornada
Que han subido de punto las historias:

Aquí, do la alta gloriösa espada
Del ínclito Cortés (que justamente,
Fué á los nueve famosos igualada).

Venció la multitud de indiana gente,
Mandada por su brazo valeroso,
Regida por su seno y sér prudente:

Aquí, do con ánimo piadoso
Puso en huída el extremado Hernando
La adoración del ídolo engañoso;

Injustos sacrificios extirpando,
Los justos con gran celo introduciendo,
Y en el divino altar los presentando:

Aquí, do la lealtad y la excelencia
El gran Cortés mostró de su persona,
Su fe supliendo de su Rey la ausencia;

Juntando un orbe nuevo á la corona
Real de España, de caudal inmenso;
Hecho que mar y tierra le pregona:

Aquí, que como en la gentil floresta
La linda primavera da mil flores,
De beldad llenas, con su mano presta;

Van descubriéndose otras muy mejores,
De artes y de ciencias levantadas,
Que ilustren estos nuevos moradores........

Las poesías de Eugenio Salazar dan lugar á las siguientes observaciones:

Nuestro poeta imitó á otros, especialmente españoles é italianos. He aquí un ejemplo. Garcilaso dice:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba:
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa:
Y dulce primavera deseaba:
¡Ay cuánto me engañaba!

Salazar dice:

Por tí me desagrada la ribera,
El más florido valle y verde llano,
El abrigado monte, y la frescura
De la alta sierra, y el suave viento.
Por tí no me da gusto de las flores
El vario olor en fresca primavera;
Ni aplace á mis oídos el ruído
Del alta haya, ni del verde fresno
Del Euro mansamente sacudido;
Ni de las aguas claras el murmullo.
Por tí sabor no hallo en la cuajada,
Ni en fresca leche, ni en sabrosa nata;
La dulce miel como la hiel me amarga.

La tendencia á la imitación se nota en los poetas mexicanos, ó residentes en México, desde que se hizo la conquista hasta nuestros días, según veremos en el curso de esta obra.

A Salazar, lo mismo que á Terrazas y á otros poetas de la Nueva España, durante toda la época del gobierno español, les fué muy familiar el uso del italiano, y no sólo como traductores, sino como escritores originales en ese idioma.

En las poesías de Salazar se encuentran rasgos descriptivos agradables, y versos eróticos que no carecen de sentimiento. Uno y otro género fueron poco cultivados en la Nueva España, donde los asuntos que dominaron fueron el religioso y los que pueden llamarse de *circunstancias*, como cuando nacía un príncipe ó moría un rey, cuando se canonizaba un santo, se estrenaba una iglesia, etc. Ya hemos indicado algo de esto, y lo veremos confirmado más adelante.

Lo que el escritor que nos ocupa dice respecto á nuestro país en su *Epístola á Herrera*, es un nuevo testimonio del

adelantamiento que en el siglo XVI alcanzó México en ciencias y letras (Véase nota 1ª al fin del capítulo.)

Dr. Dionisio de Rivera Flórez, del cual dice Beristain lo siguiente: «Natural de la antigua España, alumno de la Universidad de Salamanca, presbítero, doctor en cánones. Pasó á México el año de 1560, y por espacio de 45 mereció mucho aplauso en el ejercicio del púlpito. Era cura de la catedral de México cuando el Sr. Arzobispo Moya le nombró promotor fiscal del Concilio tercero Mexicano, cuyo oficio desempeñó con acierto y alabanza. Fué consultor de la Inquisición, y murió canónigo de la metropolitana. Escribió: «Aparato con que el tribunal de la Inquisición de México celebró las exequias del Rey D. Felipe II. Imp. en México, 1600.»

D. Jerónimo Herrera en el prólogo que puso á este libro insinúa otros *Opúsculos* de nuestro D. Dionisio.

El verdadero título del libro de Ribera citado por Beristain, es el siguiente: «Relación historiada de las exequias funerales de la Majestad del Rey D. Felipe II Nuestro Señor, hechas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España y sus provincias, y estas Filipinas: asistiendo sólo el licenciado D. Alonso de Peralta, Inquisidor Apostólico, y dirigida á su persona por el Dr. Dionisio deRibera Flórez, Canónigo de la Metropolitana de esta ciudad, y consultor del Santo Oficio de Inquisición de México, donde trata de las virtudes esclarecidas de su Majestad (sic) y tránsito felicísimo: declarando las figuras, letras jeroglíficos, empresas y divisas, que en el túmulo se pusieron, como persona que lo adornó y compuso, con la invención y traza del aparato suntuoso con que se vistió desde su planta hasta su fenecimiento. (En México, en casa de Pedro Balli. Año de 1600.)»

Las exequias de Felipe II, á que se refiere la relación de Ribera, se verificaron en la Iglesia de Santo Domingo de México el 1º de Abril año de 1599. En esa relación se encuentran varias poesías latinas y castellanas, algunas de Ribera, y otras de diversas personas residentes en la capital de Nueva España: todas esas composiciones carecen de mérito literario y, por lo tanto, no nos detenemos en examinarlas.

Diego Megía.—Natural de Sevilla y estudiante de su

Universidad. De Sevilla pasó al Perú y de aquí á Nueva España en 1596. Caminando por tierra de Sonsonate á México, y con el objeto de divertir los ocios del camino, tradujo en verso castellano algunas Heroidas de Ovidio, las cuales acabó de traducir en México, así como la invectiva *In Ibin* que, con otras poesías y el siguiente título, publicó en Sevilla (1608:) «Primera parte del Parnaso Antártico de Obras amatorias, y las 21 Epístolas de Ovidio y el *In Ibin* en tercetos.» En la edición de Sevilla se incluyó una carta poética escrita por una señora á Megía, la cual contiene noticias de varios poetas de la América del Sur. Esta carta se suprimió en la edición de Fernández (Colección, Tom. 19.) Sólo la traducción de las Heroidàs se ha incluido últimamente en la obra intitulada *Biblioteca Clásica*, Tom. 76 (Madrid, 1884.)

Megía, en la introducción de su obra, explica el plan de ella, manifestando en sustancia lo siguiente: Que hizo la traducción en tercetos por parecerle que esas rimas correspondían con el verso elegíaco latino; que limó su traducción lo mejor que pudo, adornándola con argumentos en prosa y algunas moralidades; que siguió en la interpretación de los conceptos más difíciles á diversos comentadores, como Hubertino, Ascenso, etc.; que en algunas cosas imitó á Remigio Florentino, traductor de Ovidio al italiano; que añadió algunos conceptos y sentencias suyas para aclarar más las del poeta latino y rematar con dulzura algunos tercetos; que aunque se tomó algunas licencias, de suerte que puede ser mejor llamado imitador que traductor, siempre procuró conformarse al texto latino; que quitó todo lo que en algún modo podía ofender los oídos castos, dejando de traducir algunos versos poco honestos.

Por otra parte, Megía se disculpa de lo imperfecto de su traducción, en virtud de haberla hecho para entretenimiento de tiempo y recreación de espíritu y no con presunción de ingenio, así como porque era hombre dedicado á asuntos pecuniarios, ocupado en ganar la vida, tratando con negociantes y no con hombres de letras.

Si bien Megía creyó que los tercetos eran lo más á propósito para traducir el verso elegíaco latino, Villegas fué de opinión contraria cuando pensó en traducir á Dante. De todas maneras, la traducción del poeta que nos ocupa nos

parece digna de elogio por su lenguaje correcto y estilo elegante, aunque contiene versos poco fluidos y aun ásperos.

Al hablar de Ochoa, veremos que este poeta mexicano tradujo también las Heroidas de Ovidio: en nuestro concepto, la traducción de Ochoa es superior á la de Megía. Véase el capítulo XI de la presente obra.

Illmo. Dr. Bernardo Balbuena.—Es tanto lo que se ha escrito acerca de este poeta y de sus obras, que nada nuevo podemos decir nosotros, y, por lo tanto, nos reducimos á manifestar las razones por qué le mencionamos en el presente capítulo.

Balbuena nació en Valdepeñas de España, 1568, y murió en Puerto Rico, 1627. Empero, Balbuena pasó á México desde su más tierna infancia, aquí hizo sus estudios literarios se graduó de Bachiller en Teología, obtuvo premio en algunos certámenes poéticos, y escribió sus conocidas obras en verso, no sólo la intitulada *Grandeza Mexicana*, sino también *El Siglo de Oro* y *El Bernardo*, según explica Beristain en su *Biblioteca*. Creemos conducente al objeto de nuestra obra, copiar las siguientes palabras de aquel bibliógrafo, cuando trata de *El Bernardo*: «Y el autor del *Semanario Patriótico*, después de una moderada crítica de este poema dice: «De cualquier modo, y á pesar de sus defectos, esta obra es la mejor de cuantas tenemos de su clase en castellano: digna de los curiosos de nuestras cosas, y necesaria á cuantos se dedican á cultivar la lengua y la poesía españolas.» Lo que yo no he podido entender muy bien es que dicho periodista diga «que la parte más sobresaliente del Bernardo es la del lenguaje, versificación y estilo en que no consiente comparación con ninguno de los otros poemas castellanos:» y que después añada, «que tiene muchos modos de decir triviales y bajos, que desdicen del tono elegante, que corresponde á la poesía.» Y lo más gracioso es que atribuye este defecto á que «Balbuena escribió en México, donde serían (dice) cultas y elegantes las frases que no se hubieran sufrido en Madrid.» Pues y la *parte* más *sobresaliente* de este poema, el *lenguaje* en que no consiente comparación con otro alguno ¿dónde lo aprendió Balbuena? ¿en México ó en Madrid? «Y lo rico y abundante en las descripciones, lo patético y tierno en los afectos; y lo fiero y fogoso en los combates: lo inagotable en símiles

y alusiones? Aquella espontánea facilidad y soltura con que camina, sin que la lengua ni el metro, ni la rima le pongan embarazo,» ¿lo bebió Balbuena en el río Manzanares ó en la laguna de Tenoxtitlán? ¿Por qué pues se nombra á México únicamente cuando se trata de los defectos del *Bernardo*, y no se hace mención de esta ciudad, cuando se describen los primores del poema? En México: sí. en México aprendió Balbuena la poesía, y en México escribió su *Bernardo*; en México, donde si se usan *frases bajas* es en los barrios, como en Avapies y el Barquillo; no empero en las aulas de la Universidad, en las academias ni en los colegios donde aprendió las bellas letras, ni entre los literatos como el autor del *Semanario Patriótico*, de los cuales hay en México un número copiosísimo, como en toda la América española, donde acaso se conserva el idioma castellano del siglo XVI con más pureza que en algunas provincias de la Península; y de donde salieron, entre otros muchos sujetos dignos de ocupar el puesto de *secretario de la academia de la lengua Española y de ganar el premio de elocuencia castellana*; y por último donde el gran Balbuena aprendió á decir:

«A llegar con mi pluma á donde quiero
Fuera Homero el segundo, yo el primero.»
BERNARDO lib. 3.

La composición de Balbuena más interesante para nosotros es la *Grandeza Mexicana* porque además de haberse escrito en nuestro país é impreso aquí por primera vez, su argumento es nacional: la descripción de la capital de Nueva España. En la *Grandeza Mexicana* incluyó su autor varios escritos en prosa, uno de ellos intitulado: «Compendio apologético de la poesía.» Balbuena resume el argumento de la obra principal en la siguiente octava:

«De la famosa México el asiento,
Origen y grandeza de edificios;
Caballos, calles, trato, cumplimiento,
Letras, virtudes, variedad de oficios.
Regalos, ocasiones de contento;
Primavera inmortal y sus indicios:
Gobierno ilustre, religión y estado:
Todo en este discurso está cifrado.»

En lo que Balbuena refiere respecto á México nos parece interesante copiar aquí lo relativo á ciencias y literatura.

Si quiere recreación, si gusto tierno
De entendimiento, ciencia y letras graves
Trato divino, don del cielo eterno;

Si en espíritu heroico á las suaves
Musas se aplica y con estilo agudo
De sus tesoros les ganzúa las llaves;

Si desea vivir y no ser mudo,
Tratar con sabios, que es tratar con gentes,
Fuera del campo torpe y pueblo rudo;

Aquí hallará más hombres eminentes
En toda ciencia y en todas facultades
Que arenas lleva el Gange en sus corrientes;

Monstruos en perfección de habilidades
Y en las letras humanas y divinas
Eternos rastreadores de verdades.

Préciense las escuelas Salmantinas,
Las de Alcalá, Lobaina y las de Atenas
De sus letras y ciencias peregrinas;

Précianse de tener las aulas llenas
De más borlas, que bien será posible,
Mas no en letras mejores ni tan buenas;

Que cuanto llega á ser inteligible,
Cuanto en un entendimiento humano encierra,
Y con su luz se puede hacer visible,

Los gallardos ingenios desta tierra
Lo alcanzan, sutilizan y perciben
En dulce paz; ó en amigable guerra......

....

Fiesta y comedias nuevas cada día,
De varios entremeses y primores
Gusto, entretenimiento y alegría......

No debemos concluir este artículo sin insertar en él lo que Balbuena dijo respecto á certámenes poéticos en uno de sus apéndices de la *Grandeza mexicana*.

«Fué Delfos, un museo y academia de Apolo, donde tenía el más famoso oráculo de sus adivinanzas y la conversación ordinaria con las musas. Y en esta ciudad en correspondencia de esta particular influencia y benignidad del cielo, tiene los mejores espíritus y más floridos ingenios que pro-

duce y cría el suelo. Y porque Delfos nos ha ocasionado á esta materia y el estar fundada en el Parnaso á tratar de la facultad poética, que es como una influencia y particular constelación de esta ciudad, según la generalidad con que en su noble juventud felicísimamente se ejercita. Dejando ahora para otra ocasión el tratar menudamente sus partes, preceptos y reglas que pide más desocupación y estudio. Porque se reconozca el ordinario ejercicio que en ella hay de esta curiosidad y letras, pondré aquí como de paso tres cartas, que siendo colegial de uno de sus colegios, me premiaron todas en primer lugar en tres justas literarias que hubo durante el tiempo de mis estudios; y aunque para vd. que fué testigo y de los más aprobados de aquel tiempo, sea superfluo renovar estas memorias, no lo será quizá á los que llegaren á verlas de nuevo. Quiero contar una grandeza digna de ser admirada, que ha habido justa literaria en esta ciudad, donde han entrado trescientos aventureros, todos en la facultad poética ingenios delicadísimos y que pudieran competir con los más floridos del mundo. La primera de mis composiciones se premió en la fiesta de Corpus Christi, en presencia de siete obispos que á la sazón celebraban concilio provincial en esta famosa ciudad en compañía del Illmo. D. Pedro Moya de Contreras, arzobispo de ella. Pidióse una carta en que Cristo consolase al alma en la ausencia que hacía del mundo, de esta manera:

Regalada esposa mía
De todas mis glorias parte,
El que de tí no se aparte
Partiendo hoy salud te envía......

No faltando gusto á quien pareciesen demasiadas estas curiosidades y no dignas de hombres de letras y de la profesión mía. Pero á esto responderé en otra ocasión con más cuidado, y ahora, para el demasiado que en esto han mostrado algunos, digo, que cuando tuviera en otras letras más graves, toda la suficiencia que ellos de sí mismos presumen y yo sé que á mí me falta, no se menoscabara por haber echado al mundo estas flores y principios, que como lo fueron de mi vida, se están frescos en la memoria. Y si vd. la tiene todavía de aquel siglo de oro, se acordará que la segunda composición fué en el día de la Asunción de Nuestra

Señora, explicando en otras ocho redondillas la letra del Psalm. 136 que empieza *Super flumina Babilonis, etc.* En una famosa fiesta que se hizo al Illustrísimo marqués de Villamanrique, virrey de esta Nueva España. La carta es ésta:

Dulce Virgen, gloria mía
Donde la de Dios se sella,
Salud el que está sin ella
Por tenella te la envía.........

La tercera carta fué algunos años después escrita á la majestad del rey Felipe II, que está en el cielo, en agradecimiento de haber enviado á esta ciudad por su virrey al Illmo. D. Luis de Velasco, tan deseado de ella, y que con tanta prudencia y gloria suya la gobernó. La carta dice así:

Al gran Felipe segundo
Monarca y señor del suelo,
Vida sin medida el cielo
Para gloria y paz del mundo.........

Premiáronme también en esta justa en primer lugar, la exposición de una empresa de tres Diademas y siete letras sobre ellas que decían Alegría. Y la explicación fué ésta:

Cuando el cielo repartió
El mundo en varias regiones
Para dividir sus dones,
A cada cual señaló
Sus propias constelaciones......»

La persona que quiera tener conocimiento exacto de las diversas ediciones de la *Grandeza Mexicana*, lea una noticia bibliográfica sobre el particular, publicada por el Sr. García Icazbalceta en las *Memorias de la academia mexicana.* En esa misma noticia observa el autor, con muy buenas razones, no ser exagerados, como creen algunos, los elogios que de México hizo Balbuena en su referida obra.

P. Rodrigo Vivero.—De este escritor dice Beristain lo siguiente:

«Jesuita, natural de N. E., rector del colegio de San Ildefonso de la Puebla de los Angeles. Antes de tomar la sotana de la compañía de Jesús, era conocido en México por uno de los poetas más sobresalientes del Nuevo Mundo, y el Illmo. poeta Balbuena en su *Compendio apologético*

de la poesía, impresa á principios del siglo XVII, le llama: *el discreto Rodrigo Vivero*. Escribió:

«Noticias del Nuevo México.» M. S.—En el archivo de la provincia del Santo Evangelio de México.—«Elogio fúnebre de la Illma. Sra. Doña Inés Pacheco de la Cueva, hija del Exmo. Sr. Marqués de Cerralvo, Virrey de la Nueva España.» Imp. en México por Ruiz, 1631. 4º»

Lorenzo de los Ríos Ugarte.—Fué alguacil mayor de la Inquisición en la capital de Nueva España. El Doctor Balbuena llamó á Ríos Ugarte, *El estudioso*, en su *Compendio apologético de la poesía*, donde asegura que «con heroica y feliz vena, va describiendo *Las maravillosas hazañas del Cid Campeador*.» De Ríos Ugarte se conserva un soneto en la citada obra de Balbuena, el cual soneto copió Beristain en su *Biblioteca*, artículo referente al mismo Balbuena. Se haya también ese soneto en las *Memorias de la Academia mexicana*, t. 3, pág. 95.

Carlos Sámano y Carlos Arellano.—Poetas mexicanos de quienes no hay más noticia que la dada por Balbuena, en su *Elogio de la poesía*, tantas veces citado, calificándolos de acabados ingenios.

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.—Este célebre dramaturgo se considera más bien como perteneciente á la literatura española que á la nuestra, por haber dado sus frutos en España. Sin embargo, también pertenece á México, porque aquí nació, hizo sus principales estudios, se recibió de licenciado en leyes y tuvo sus primeras inspiraciones dramáticas, según opina uno de los mejores biógrafos de nuestro poeta, Fernández Guerra, quien concluye de tratar este asunto con las siguientes palabras: «Baste por ahora creer, como harto verosímil, que á la patria nativa, y en los años de 1609 á 1611, debió rendir las primicias de su numen dramático el autor de *La verdad sospechosa.*» Por otra parte, Alarcón ha sido tan estudiado en México como en España.

Lo dicho es suficiente respecto al escritor que no ocupa, porque acerca de él y de sus obras se ha escrito todo lo necesario en tratados generales de literatura y en monografías: la más completa que conocemos es la del citado Fernández Guerra, si bien contiene errores topográficos que fácilmente percibe cualquiera que conozca á México.

Alarcón, por el tiempo en que vivió, pertenece al siglo XVI y al XVII; pero por su escuela literaria á la buena de la primera época, y no á la degenerada de la segunda.

Don Fernando Alva Pimentel Ixtlilxochil.—Murió en 1649 á los sesenta y nueve años de edad, así es que pertenece á los siglos XVI y XVII. Nosotros le ponemos entre los poetas del siglo XVI por su escuela, por su buen gusto literario, por no haberse contaminado de gongorismo, según lo demuestran tres poesías suyas que nos quedan, una de ellas original. Las otras dos son á las que se refiere Boturini en su *Catálogo* cuando dice: «Un manuscrito contiene dos cantares de Netzahualcoyotl traducidos de la lengua Nahuatl en la castellana, que redujo á poesía D. Fernando de Alva.» La autenticidad de las poesías de Netzahualcoyotl ha sido negada modernamente por personas de buen criterio, pero siendo punto que no nos toca examinar, sólo hablaremos de las tres referidas composiciones de Ixtlilxochitl (Véase nota 2ª al fin del capítulo.)

La original es una feliz imitación de los romances españoles sobre el cerco de Zamora. Fué publicada en España por Fernández Duro en las *Memorias históricas* de Zamora, tomo IV, y en nuestro país en la colección de documentos para la historia de México impresa por García Torres, 1856 tercera serie, Tomo I, página 292. Comienza el romance con estos versos.

A los muros de Zamora
herido está el rey Don Sancho
que del castigo de Dios
no hay seguro rey humano.

Este romance estuvo y aun está casi desconocido, no citándolo Beristain en su copiosa *Biblioteca*, ni D. Fernando Ramírez en su excelente artículo sobre Ixtlilxochitl inserto en el *Diccionario de historia* publicado en México (tomo IV), ni Sosa en sus recientes *Biografías de mexicanos distinguidos* (México, 1884.)

De las dos poesías atribuidas á Netzahualcoyotl la primera es una oda que comienza así:

Un rato cantar quiero,
Pues la ocasión y el tiempo se me ofrece,
Ser admitido espero,

Si intento lo merece;
Y comienzo mi canto,
Aunque fuera mejor llamarle llanto.

El objeto de la oda es lamentar la vanidad é instabilidad de las cosas humanas, asunto que, como de observación común, ha ocupado á otros muchos poetas antiguos y modernos, por ejemplo Racine en el acto segundo de la Atalía. La oda de Ixtlilxochitl tiene en la forma algo de oriental por lo rico y florido de la edición, aunque sin llegar á todo su lujo de tropos y figuras, y en el fondo, algo de epicureista por alguna máxima en que se aconseja gozar de lo presente y desechar el temor de lo futuro. Esa oda ha sido impresa varias veces en México, Estados Unidos y Europa.

La otra composición del poeta que nos ocupa es un buen romance, cuyos primeros versos son estos:

Tiene el florido verano
su casa, corte y alcázar,
adornado de riquezas,
con bienes en abundancia,
con disposición discreta
están puestas y grabadas
ricas plumas, piedras ricas.
que al mismo sol se aventajan.

Este romance se halla en la citada colección de García Torres, página 289, y en la *Ilustración Española*, año 29, núm. 1.

Al hablar de los historiadores haremos la biografía de Ixtlilxochitl.

***

En la segunda sección del presente capítulo hemos hablado del entusiasmo que hubo en Nueva España por la poesía, durante el siglo XVI, lo cual no parece confirmado más adelante, pues son pocos los escritores en verso, mexicanos ó residentes en México, de quienes hemos dado noticia, y raro de ellos con mérito literario. Conviene por lo tanto explicar en qué consiste esa aparente contradicción.

En primer lugar, lo que abundó en Nueva España, durante el siglo XVI, fueron los aficionados á la poesía; pero no los verdaderos poetas. En segundo lugar, la mayor parte

de las obras que se escribieron en el país y tiempos referidos, quedaron manuscritas; en tal estado fácilmente se perdieron, y con ellas la memoria de sus autores.

El gusto por la poesía que hubo en Mexico, supone muchos aficionados á ella; pero cualquiera comprende que aficionado á un arte no es sinónimo de maestro. Efectivamente, la mayor parte de los escritores en verso neo-hispanos, de la época que nos ocupa, lo eran de meras circunstancias, autores de un soneto al frente de un libro, de una octava para un arco triunfal, ó de un dístico para un túmulo, y de esta clase de escritores nadie se ocupa en dar noticias. Por otra parte; los verdaderos poetas en todo tiempo y lugar son escasos; á rara persona:

> Grato el cielo
> Otorgara la ardiente fantasía,
> El genio creador, digno tan sólo
> Del sacro lauro del divino Apolo.

Mucho menos puede abundar el numen poético en una naciente colonia á donde se iba con el objeto de hacer fortuna, ó desempeñar algún cargo civil ó eclesiástico, todo lo cual no dejaba mucho tiempo libre para hacer versos, cuya formación no producía un solo maravedí, cosa que generalmente ha sucedido en todas partes. Véase lo que sobre este particular observamos al tratar de Rodríguez Galván. Considerado el ejercicio de poeta en México, por el lado de la honra, puede observarse que los poetas fueron apreciados allí y agraciados con premio los que sobresalían, no sólo en el siglo XVI sino durante todo el tiempo del Gobierno colonial. Empero, esa honra estaba reducida á los estrechos límites de un país, y para lucir en campo más vasto, era necesario traspasar los mares como lo hizo Alarcón y Mendoza.

El hecho de que la mayor parte de las obras mexicanas del siglo XVI quedaron manuscritas dió lugar á su fácil destrucción, por las razones que vamos á indicar.

Según observa García Icazbalceta, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, «el clima de México favorece la polilla, la humedad, con frecuencia se encuentran libros podridos que al tocarlos se deshacen, especialmente en la parte inferior. Se conoce que como las librerías de los conventos

solían estar en los pisos bajos, lo mismo que todas las bodegas, llegaba muchas veces el agua á los primeros pluteos de los estantes, y permanecía estancada el tiempo suficiente para podrir los libros. Pero quizá no hubo causa más suficiente de la destrucción que la carestía del papel, llegada al extremo cuando alguna guerra interrumpía las comunicaciones con España. Entonces se echaba mano de cuanto había, y los libros viejos contribuían grandemente al consumo del público. Robles en su diario, refiriéndose al año de 1677, dice: «Este año se ha encarecido el papel de suerte que vale la resma treinta pesos, la mano dos pesos y el pliego un real; el quebrado á peso la mano, el de marca mayor, á real y medio el pliego, el escrito á dos reales y medio la mano, la resma á seis pesos y dos reales. Se han desbaratado muchos libros para vender por papel escrito: *se han dejado de imprimir muchas obras* y han estado paradas las imprentas y lo han padecido los oficiales.» En 1739 «cortó la afilada tijera de la carestía del papel el hilo de las noticias antiguas y modernas,» es decir que se suspendió la publicación de las *Gacetas* de Sahagún. Por el mismo tiempo se quejaba el historiador Mota Padilla de que para sacar una copia de su obra había tenido que pagar «á real y dos reales» el piego de papel. Aun sin esa causa, la ignorancia y la codicia continuaron destruyendo las librerías ó haciendo salir del país lo mejor de ellas.»

Para comprobar la indicación de García Icazbalceta, respecto á la destrucción de libros por la ignorancia y la codicia, vamos á copiar lo que sobre esto dice Beristain en su *Biblioteca*, artículo relativo á Fr. José Gabaldá. «Existían los manuscritos de Gabaldá en la biblioteca del convento de Guatemala, hasta que la indiscreción de un R. P. comisario hizo sacarlos de los estantes para acomodar libros impresos, y *venderlos* (dice el cronista Vázquez) *á los boticarios y pulqueros*. Lo mismo ha sucedido en casi todas las bibliotecas de esta América; y en mis días, mas sin yo saberlo, en la antigua y famosa del real colegio de San Pablo de P. P. Agustinos de la capital de México, de donde se extrajeron cuatro ó seis carros de manuscritos y libros impresos para venderlos á los coheteros de orden del Rector Mtro. y Dr. Melero, sin anuencia y con harto dolor del venerable definitorio, que llegó á saberlo muy tarde.»

Es de advertir que la destrucción de obras mexicanas del siglo XVI no paró en las manuscritas, sino que se extendió á muchas ediciones de las impresas, según explica García Icazbalceta en la obra citada anteriormente.



No entra en el plan de la presente obra hablar de la civilización de los antiguos mexicanos, de influjo nulo en la nuestra; pero sí es conveniente manifestar que con la conquista de Anáhuac por los españoles apareció en el país un género de literatura mixta que llamaremos indo-hispana.

Reduciéndonos ahora á tratar de la poesía indo-hispana, diremos que se compuso de dos elementos: generalmente un idioma indígena y arte poético europeo; pero algunas veces sólo las ideas, el asunto, pertenecían á la nación conquistadora, mientras que el idioma y el arte métrico eran americanos.

La literatura de México propiamente dicha, desde que se hizo la conquista, es la que consta de arte europeo é idioma castellano, porque éste es el dominante en nuestro país, en todas materias, en lo oficial, lo científico, lo literario y el trato común, mientras que los idiomas indígenas se han convertido ó se van convirtiendo en lenguas muertas, con la circunstancia de carecer de literatura, lo que no sucede con otros idiomas muertos, como el sanscrito, el griego y el latín. Esto supuesto, lo que nos queda de la literatura hindo-hispana más bien debe considerarse como una parte de la lingüística, y en tal concepto no haremos aquí otra cosa, respecto de aquella, sino citar, por vía de ejemplo, algunas obras. La persona que desee tener noticia de todas puede ocurrir á los bibliógrafos, especialmente al libro intitulado: *Proof-Sheet of a Bibliography of the Languajes of the North American Indias by James Constantine Pilling.*—(*Washington-Government Printing Office.*—1885.) En la Biblioteca Nacional de México existen manuscritas algunas obras de la clase á que nos referimos, entre ellas una colección de «Cantares mexicanos,» de los cuales algunos han sido traducidos al inglés y publicados por Brinton (Filadelfia, 1887.) Dos de los Cantares ha trasladado del inglés al español D. J. M. Vigil, y se hallan en la «Revista Nacional de Ciencias

y Letras,» tom. I, pág. 361. Según Brinton, esas poesías fueron hechas antes de la conquista, punto que nos parece dudoso y necesita un examen especial.

Lo que nosotros tenemos que citar es lo siguiente:

Cánticos de las Apariciones de la Virgen María al indio Juan Diego, por el príncipe Tepaneca D. Francisco Plácido, quien los recitó por el año de 1535, cuando se colocó la imagen de Guadalupe en su primera ermita. A este propósito el P. Florencia en su obra «Estrella del Norte» (México, 1785), página 375 dice: «que los indios por medio de ciertos metros que cantaban en sus bailes conservaban los sucesos memorables, y que uno de esos cantares compuso D. Francisco Plácido, señor de Atzcapotzalco, y se cantó el mismo día que de las casas del Sr. Zumárraga se llevó á la ermita de Guadalupe la sagrada imagen.» Agrega Florencia que ese cántico se le dió D. Carlos de Sigüenza y Góngora, quien le halló entre los escritos de D. Gregorio Chimalpain. Es notable que el más antiguo poeta lírico de Nueva España fuera un indio de sangre real, y que dedicase su lira á la deidad indígena, la Virgen de Guadalupe, tan celebrada en todos tiempos por los poetas mexicanos, según observaremos en el curso de la presente obra. Véase por otra parte, lo que indicamos en el *Epílogo* sobre la noble ascendencia de la poesía española, y véase también la nota 3ª al fin de este capítulo.

Diálogo ó coloquios en lengua mexicana entre la Virgen María y el Arcángel San Gabriel, por el Illmo. D. Fr. Luis Fuensalida. Este religioso fué uno de los doce primeros franciscanos que pasaron de España á México con el objeto de predicar el cristianismo, y sucedió como prelado á Fr. Martín de Valencia. Murió en Puerto Rico el año de 1545. De sus diálogos, que hemos citado, dice Beristain: «Son un manuscrito muy original y curioso: el Arcángel presenta á la Santísima Virgen varias cartas de los padres del Limbo, en que le ruegan admita la embajada y dé su consentimiento para la Encarnación del Verbo Divino.»

Varias canciones en verso zapoteco, sobre los misterios de la Religión, para uso de los neófitos de la Vera-Paz (manuscrito), por el Ven. Fr. Luis Cáncer. Fué uno de los primeros dominicos que pasaron á América, y el que con más ardor defendió la libertad de los indios en la junta de obispos y

teólogos verificada en México, 1546. Murió asesinado por los bárbaros en la costa de Veracruz, 1549.

Poesías sagradas de la Pasión de Jesucristo y de los hechos de los Apóstoles, en idioma kachiquel, por el Illmo. D. Fr. Domingo Vico, domínico. Esas poesías quedaron manuscritas, y las cita Remesal, entre otras muchas obras de nuestro Vico, quien escribió tanto, que, según el mismo Remesal, «sus libros pueden aportar con los de Santo Tomás de Aquino.» El escritor que nos ocupa vino de España á México con el Illmo. Las Casas, á quien acompañó en todas sus peregrinaciones apostólicas por las provincias de Chiapas y Vera-Paz. Fué prior de los conventos de Guatemala, Chiapas y Cobán. Fundó, entre otros pueblos, el de San Andrés; y sin dejar sus trabajos apostólicos murió septuagenario, electo obispo.

El Juicio final, auto (manustrito) *en lengua mexicana*, por Fr. Andrés de Olmos; á quien hemos mencionado anteriormente. Esa pieza se representó en la capilla de Sr. S. José de México, á presencia del Virrey Mendoza y del Obispo Zumárraga. Según Mendieta, el auto Juicio Final «causó grande edificación á todos, indios y españoles, para darse á la virtud y dejar el mal vivir, y á muchas mujeres erradas para, movidas de terror y compungidas, convertirse, á Dios.»

Varios cantares sagrados para uso de los indios de Chilapa, (manuscrito), compuesto por el Illmo. D. Fr. Agustín Coruña, del orden de San Agustín. Habiendo pasado Coruña de España á México, aquí aprendió el idioma azteca, y con este conocimiento se dedicó á la conversión de los indios, extendiendo sus conquistas espirituales por las costas del mar Pacífico, cuyos habitantes civilizó. Entre diversas villas que fundó nuestro religioso, sobresalen Chilapa y Chilpancingo. Más adelante fué catedrático de teología en la capital de Nueva España, y luego provincial de su orden. En 1562 se le nombró obispo de Popoyán. Falleció en el pueblo de Tamana, año 1590. Coruña escribió, además de los cantares citados: «Relación histórica de la conquista espiritual de Chilapa y Tlapa.» «Doctrinal fácil para enseñar á los indios.» «Constitución para los Agustinos de Popoyán.» (Génova, 1693).

y Letras,» tom. I, pág. 361. Según Brinton, esas poesí
fueron hechas antes de la conquista, punto que nos par
dudoso y necesita un examen especial.

Lo que nosotros tenemos que citar es lo siguiente:

Cánticos de las Apariciones de la Virgen María al indi
Diego, por el príncipe Tepaneca D. Francisco Plácid
los recitó por el año de 1535, cuando se colocó la im
Guadalupe en su primera ermita. A este prop
Florencia en su obra «Estrella del Norte» (Mé
página 375 dice: «que los indios por medio de
tros que cantaban en sus bailes conservaban
memorables, y que uno de esos cantares com
cisco Plácido, señor de Atzcapotzalco, y se c
día que de las casas del Sr. Zumárraga se
ta de Guadalupe la sagrada imagen.»
que ese cántico se le dió D. Carlos de Si
quien le halló entre los escritos de D.
pain. Es notable que el más antiguo p
España fuera un indio de sangre r
lira á la deidad indígena, la Virgen
lebrada en todos tiempos por los po
observaremos en el curso de la pre
otra parte, lo que indicamos en el
ascendencia de la poesía española,
3ª al fin de este capítulo.

Diálogo ó coloquios en lengua me
ría y el Arcángel San Gabriel,
Fuensalida. Este religioso fue
franciscanos que pasaron de
de predicar el cristianismo,
Martín de Valencia. Murió
De sus diálogos, que hem
un manuscrito muy orig
ta á la Santísima Virgen
Limbo, en que le ruegan
sentimiento para la Enca

Varias canciones en
Religión, para uso de lo
por el Ven. Fr. Juan
mínicos
defer

...radable,
...de

...o
...lo-
... sólo
... de Me-
... varias ve-
... *estéticas en*
..., publicado en
...piado del perió-

...zado la autenticidad
..., uno mexicano y otro
...*demia Mexicana*) y Menén-

..., haremos una observación á
... *Nacional*. Según Cuellar, «en
...o como un saltimbanqui, ajeno á
...a posición social, ente ridículo, des-
...s.» Consta en el curso de la presente
...ndiente ha producido más número de
...colonial, no es menos cierto que durante el
...la poesía fué estimada y protegida en nues-
...ubo aquí multitud de escritores en verso, ame-
...bles y plebeyos, ricos y pobres, eclesiásticos y

...do publicado el capítulo anterior en la *Revista Nacional*
... Tomo II, pág. 209), el periódico intitulado *El Tiempo*
... (1889) dijo acerca de aquel capítulo: «Es un trabajo nuevo
...d y novedad de las noticias que encierra, respecto de la
...ción. Interesante, aunque árido, es simplemente un catálogo
... y más que capítulo de historia parece mero apuntamiento.»
... á la nota primera del mismo capítulo, relativa á un prólogo de
... Angel de la Peña, asegura el articulista de *El Tiempo*: «Que
...a que decir *en contra* de Peña y Pimentel.» Vamos á contes-
...que brevemente, dichos asertos.

... el Diccionario de la Academia, *catálogo* es «una lista de perso-
... ó sucesos puestos en orden.» Ahora bien, que nuestro capítu-
... simplemente una lista de personas, se prueba con observar que
... noticias biográficas, bibliográficas y juicios críticos, y aun, á ve-
... muestras de las obras de los autores: nada de esto contiene un sim-
...tálogo ó apuntamiento. Resulta, pues, que el articulista de *El Tiem-*
... no leyó con atención nuestro capítulo, ó no sabe lo que es catálogo.
... consultar el Diccionario, antes de censurar, y leer detenidamen-
... lo que censura. Respecto á la *aridez* de nuestro capítulo, haremos estas
...servaciones.

Tres libros de comedias en mexicano, por Fr. Juan Bautista los cuales tenía prontos para la prensa: el primero de la penitencia y sus partes; el segundo, de los principales artículos de la fe y parábolas del Evangelio, y el tercero, vidas de santos. Esta obra se halla citada en el catálogo de las de Fr. Juan Bautista, incluso en el *Sermonario* del mismo autor. La vió Torquemada, quien asegura *ser de mucha erudición y elegancia* (*Monarquía Indiana*, Libro XX, cap. 79.) El mismo P. Bautista, *Prólogo á su confesionario en lengua mexicana y castellana* (Tlaltelolco, 1599), dice: «Tengo larga experiencia que con las comedias que de estos y de otros ejemplos he hecho representar las cuaresmas ha sacado Nuestro Señor, por su misericordia, gran fruto, limpiando y renovando conciencias envejecidas en muchos años en ofensa suya, y por esto tengo hecho un libro de ellas en esta lengua mexicana, que mediante el divino favor saldrá presto á luz.» Daremos razón de Fr. Juan Bautista al hablar de los predicadores.

En la carta del P. Morales, citada anteriormente, hay unos versos aztecas, los cuales pueden servir como ejemplo de los formados de idioma indígena y metro castellano.



A todo lo dicho relativamente á la poesía mexicana, durante el siglo XVI, sólo resta añadir que después de estudiar en los capítulos siguientes á González Eslava y Saavedra Guzmán, explicaremos el carácter general de dicha poesía, época referida: (Véase nota 4ª al fin.)

NOTAS.

1ª Por lo expuesto, respecto á Eugenio Salazar, consta que desde el siglo XVI hubo, entre nosotros, quienes cultivaran la poesía bucólica, y lo mismo ha sucedido posteriormente según se ve en el resto de la presente obra. Por lo tanto, nos llama la atención que persona tan ilustrada como D. Rafael A. de la Peña, *Prólogo* á las poesías de Pagaza (México, 1887), no mencione más poetas bucólicos mexicanos que á Pagaza y á Montes de Oca. Acaso Peña debió haber ocupado su *Prólogo* más bien en hacer una reseña histórica de la poesía bucólico-mexicana, que en defender una causa difícil, y querer resucitar un sistema antiguo y antiestético, á saber: «que el género de poesía mencionado es propio de nuestro tiempo, y que la mitología puede usarse convenientemente en las composiciones

poéticas.» Cierto que la poesía bucólica, bien desempeñada es agradable, pero de aquí no se infiere que sus imágenes tranquilas sean propias de una época moralmente anárquica y turbulenta, en que tanto se lucha por la diversidad de creencias y opiniones. Según manifiesta un buen preceptista de la escuela moderna, Revilla (*Principios de literatura*), «el género bucólico puede hoy considerarse *como muerto.*» Sobre el uso de la mitología en las obras poéticas, véase el capítulo IX de esta obra, y aquí sólo haremos una observación, Peña cita en favor suyo unos versos de Menéndez Pelayo, quien puede ser refutado con él mismo, pues varias veces reprueba el uso de que se trata, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, Recomendamos el juicio de las poesías de Pagaza, publicado en *El Tiempo*, México, Mayo 31 de 1888, el cual juicio fué copiado del periódico de Bogotá intitulado *La Nación*.

2ª De los escritores contemporáneos que han negado la autenticidad de las poesías de Netzahualcoyotl, bastará citar dos, uno mexicano y otro español, García Icazbalceta (*Memorias de la Academia Mexicana*) y Menéndez Pelayo (*Horacio en España*, 1885.)

3ª A propósito del príncipe-poeta Plácido, haremos una observación á D. José Cuellar, en su artículo *Literatura Nacional*. Según Cuellar, «en Nueva España el poeta era considerado como un saltimbanqui, ajeno á toda gravedad, incompatible con toda posición social, ente ridículo, despreciado de los nobles y de los ricos.» Consta en el curso de la presente obra, que si bien México independiente ha producido más número de buenos poetas que México colonial, no es menos cierto que durante el tiempo del gobierno español la poesía fué estimada y protegida en nuestro país, y que entonces hubo aquí multitud de escritores en verso, americanos y españoles, nobles y plebeyos, ricos y pobres, eclesiásticos y seculares.

4ª Habiendo sido publicado el capítulo anterior en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (Tomo II, pág. 209), el periódico intitulado *El Tiempo* (Octubre 3 de 1889) dijo acerca de aquel capítulo: «Es un trabajo nuevo por la variedad y novedad de las noticias que encierra, respecto de la primera edición. Interesante, aunque árido, es simplemente un catálogo de autores, y más que capítulo de historia parece mero apuntamiento.» Respecto á la nota primera del mismo capítulo, relativa á un prólogo de D. Rafael Angel de la Peña, asegura el articulista de *El Tiempo*: «Que mucho habría que decir *en contra* de Peña y Pimentel.» Vamos á contestar, aunque brevemente, dichos asertos.

Según el Diccionario de la Academia, *catálogo* es «una lista de personas, cosas ó sucesos puestos en orden.» Ahora bien, que nuestro capítulo no es simplemente una lista de personas, se prueba con observar que damos noticias biográficas, bibliográficas y juicios críticos, y aun, á veces, muestras de las obras de los autores: nada de esto contiene un simple catálogo ó apuntamiento. Resulta, pues, que el articulista de *El Tiempo*, ó no leyó con atención nuestro capítulo, ó no sabe lo que es catálogo. Debiera consultar el Diccionario, antes de censurar, y leer detenidamente lo que censura. Respecto á la *aridez* de nuestro capítulo, haremos estas observaciones.

Un escrito, según su género, debe ser divertido, conmovedor, interesante ó instructivo, y este es el carácter correspondiente á dicho capítulo, como parte de un libro didáctico. Pues bien, el articulista asegura que el capítulo de que se trata «es interesante, que contiene novedad y variedad de noticias.» Mal se aviene todo esto con la calificación de *aridez*, tratándose de una obra didáctica á la que basta ser *instructiva*; hay contradicción entre calificarla de *árida* y al mismo tiempo de *interesante*, pues *interesar*, según el citado Diccionario, tiene, entre otros significados, el de: «mover á los lectores un poema ó una narración.» Quiere decir que, según *El Tiempo*, nuestro capítulo llega al grado de un poema; luego no es árido. Debió haber dicho el criticador: «El capítulo de Pimentel es instructivo aunque árido.» Y aun así no resultábamos condenados porque nuestra obligación no es formar lo que se llama *poesía impertinente* sino algo que instruya.

Los errores literarios del periodista que nos ocupa se explican con la confesión que él mismo hace: «Ser un humilde aficionado.» Si de buena fe cree tal cosa, entonces lo que debe hacer es dedicarse á estudiar algunos años más, antes de ejercer el magisterio de la crítica, el cual, según los preceptistas, debe practicarse cuando el escritor ha llegado á la madurez de su juicio, cuando ha aprendido todo lo más posible. Acordémonos de lo que dijo Boileau: *Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage.*

Respecto «á lo mucho que hay que decir *contra* Peña y *contra* Pimentel,» el novel Aristarco guarda completo silencio, lo cual sentimos por que nos quita el gusto de seguir contestándole.

CAPITULO II.

Apuntes sobre Fernán González Eslava y sus obras.—Los autos en España y en México.—Carácter literario de los autos.—Coloquios y canciones de González Eslava.—Notas.

Las noticias que nos quedan sobre Fernán González de Eslava y sus obras son muy escasas. Beristain se reduce á decir lo siguiente:

Fernán González Eslava, presbítero y célebre poeta mexicano, cuyas poesías recogió después de su muerte Fray Fernando Bello, y las publicó con estos títulos: «Coloquios Espirituales y sacramentales y canciones divinas» (México, 1610, en la imprenta de López Dávalos.) «Poesías profanas del Divino Eslava.» (Impresas en la misma oficina.)

El Sr. García Icazbalceta, segundo editor de Eslava, dice: «No nos faltaba noticia del autor y de sus obras. Eguiara le dió lugar en su Biblioteca Mexicana, y Beristain le mencionó tres veces en la suya; pero ni uno ni otro nos dicen nada de su vida. El P. Bello Bustamante, su amigo y editor, malgastó el prólogo del libro llenándole con lugares comunes en loor de su amistad, y olvidó totalmente informarnos de lo que más nos interesaba. Eguiara tan puntual en citar sus autoridades, ninguna señala; es visto que su artículo le formó únicamente con lo que pudo sacar de la obra misma, y no hizo más que adornar esos pobres datos con su habitual verbosidad. Beristain nada adelantó, y por mi parte nada tampoco he encontrado en cuantos autores antiguos he recorrido. Sospechas tengo, y nada más, de que Eslava era andaluz y tal vez de Sevilla: las fundo en la mención que hace del campo de *Tablada*, en el uso de algunos

provincialismos andaluces, en que con frecuencia hace rimar palabras con *s* y *z* dando á entender que para él era una misma la pronunciación de ambas letras, y sobre todo en que casi siempre atribuye aspiración á la *h*. De todas maneras no puede caber duda de que estos coloquios y poesías se escribieron en México: así lo patentiza la mezcla de algunas palabras aztecas y las continuas alusiones á sucesos, lugares ó costumbres del país. A veces puede señalarse fecha aproximada á las composiciones, y de ello resulta que se escribieron entre 1567 y 1599 ó 1600.»

Más adelante, el Sr. García Icazbalceta manifiesta lo difícil que era encontrar el libro de Eslava, al grado que hasta 1867 pudo ver un ejemplar, en poder del padre D. Agustín Fischer, vendido luego en Londres al precio de 63 pesos. Años después, el mismo señor García Icazbalceta tuvo la fortuna de encontrar, entre varios libros viejos que compró al Sr. D. José María Andrade, un ejemplar completo de los Coloquios de Eslava, ejemplar que le sirvió para dar á luz otra edición en 1877, ilustrada con una interesante introducción y eruditas notas, conteniendo noticias literarias, filológicas é históricas. El título de la obra de Eslava es el siguiente: «Coloquios espirituales, sacramentales y canciones divinas compuestas por el divino poeta Fernán González Eslava.»

Por nuestra parte, lo único que podemos añadir respecto al autor que nos ocupa es lo siguiente: En la obra recientemente publicada por el Ministerio de Fomento de España intitulada *Cartas de Indias*, hay una noticia, la cual parece referirse á nuestro poeta, y es que el clérigo Fernán González fué reducido á prisión cuando se establecieron en México las alcabalas (1576), con motivo de haberse representado una pieza dramática burlándose de aquella gabela, resultando después que la tal pieza había sido escrita en España.

***

Pasando ahora á tratar de los dramas religiosos, por ser género en que se ejercitó Eslava, comenzaremos por referir con brevedad la historia de ellos, principalmente en España y en México.

La primera nación de Europa que, después de la domina-

ción de los bárbaros, empezó á cultivar las letras fué Italia, y allí se renovaron las representaciones dramáticas, reducidas á farsas en que figuraban personajes ridículos remedando las costumbres de la época. Esas representaciones llegaron á hacerse intolerables por indecorosas y aun impúdicas, la cual circunstancia dió lugar á que los eclesiásticos intentaran abolirlas; pero no pudieron conseguirlo dominando la fuerza de la costumbre. Entonces determinó el clero dar al pueblo la misma clase de espectáculos, con todo decoro, representándolos en las iglesias catedrales. Sin embargo de esto, lejos de mitigarse el mal que se quería remediar aumentó considerablemente, porque se unió al aparato religioso la libertad del teatro, al grado que los sacerdotes se presentaban vestidos de rufianes, rameras y matachines. Llegó á tanto el abuso, que Inocencio III prohibió á los clérigos interviniesen en las llamadas *farsas ó misterios:* esta prohibición moderó un poco el mal en Italia, aunque sin extinguirle, y mucho menos en las demás naciones de Europa, donde se habían propagado rápidamente las representaciones dramático-religiosas.

Según Moratín, en sus *Orígenes del Teatro Español*, las farsas ó misterios pasaron de Italia á España, probablemente en el siglo XI, aplicándose á solemnizar las festividades de la iglesia: las piezas se escribían en verso castellano; se representaban en las catedrales, y los clérigos eran á la vez autores y actores. Prescindiendo de ciertas excepciones, en la edad media los dramas religiosos pertenecían á la Iglesia; pero más adelante llegaron á secularizarse completamente.

Los *autos sacramentales* tienen su origen en las farsas ó misterios, conservando éstos una fisonomía indeterminada hasta el siglo XIV. Los siglos XIV y XV fueron la época de transición, y en el XVI para adelante el drama sagrado tomó el carácter de *auto*, palabra que define la Academia de este modo: «Composición dramática de breves dimensiones, en que por lo común intervienen personajes bíblicos ó alegóricos. Llámase auto sacramental esta misma composición dramática, escrita en loor del misterio de la Eucaristía.» En los autos sacramentales de Calderón y sus discípulos se nota que el asunto es el misterio de la Eucaristía, según la definición de la Academia; pero los autos del siglo XVI no

tienen frecuentemente de sacramentales más que haberse representado el día de *Corpus.* El Sr. Pedroso, Prólogo de la Colección de autos sacramentales publicada en el tomo 58 de la Biblioteca de autores españoles, divide los autos en tres grupos. 1º Desde Gil Vicente (1504) hasta Lope de Vega. 2º Lope de Vega y sus contemporáneos. 3º Calderón y los suyos. Estos tres grupos representan la infancia, la juventud y la virilidad del género dramático–sacramental.

Los autos sacramentales, destinados en España, como se ha dicho, á celebrar la fiesta del *Corpus Christi*, eran sostenidos por los ayuntamientos. En la mañana tenía lugar la procesión de costumbre, y en la tarde se representaba el auto, asistiendo obligatoriamente las autoridades: aun los reyes mismos presenciaban, bajo dosel, y rodeados de su corte, la representación de los autos, la cual no se hacía de noche en local cerrado, sino á la luz del día, en las plazas públicas y ante una inmensa multitud. Los medios de ejecución se reducían á unas máquinas rodantes, llamadas *Carros*, que se arrastraban por las calles, y que reunidas en el paraje designado formaban una especie de teatro. A veces se introducían en el auto sainetes ó entremeses jocosos, tratando de evitarse con ellos la monotonía que pudiera producir una sucesión contínua de escenas serias.

La mayor parte de los poetas españoles que florecieron en los siglos XVI y XVII escribieron autos sacramentales, los cuales llegaron á ser la representación popular de aquellos tiempos. Los autores más notables de la primera época fueron Gil Vicente, Timoneda y Pedraza; de la segunda Lope, Tirso de Molina y Valdivielso; y de la tercera Calderón y Moreto. La representación de los autos, aunque disminuyó después de la muerte de Calderón, se prolongó hasta 1765, año en que se prohibieron á consecuencia de la interdicción provocada por el conde de Teba, arzobispo de Toledo.

En México, los dramas religiosos se representaron apenas fué hecha la conquista, no sólo porque los españoles trataron de introducir inmediatamente en el país sus usos y costumbres, sino porque consideraban aquella clase de espectáculos como un medio fácil de hacer palpables á los indios los dogmas y misterios de la religión cristiana.

Según las noticias que nos quedan, los misioneros fue-

ron los primeros autores ó traductores de dramas religiosos, acomodándolos á la capacidad de los indígenas, siendo éstos los actores. El lugar de la escena fué al principio el interior de los templos católicos, después los atrios, y más adelante las calles y plazas, por la gran afluencia de espectadores.

En casi todas las fiestas cristianas se representaban pasajes bíblicos, y nunca se omitía el auto de los Reyes Magos, porque su festividad la consideraban los indios como referente á ellos, siendo la de la vocación de los gentiles. Por las noticias que nos dan las crónicas antiguas se ve que recién hecha la conquista no se representaban piezas dramáticas complicadas, ni intervenían personajes alegóricos, sino que sencillamente se ponía en escena algún acontecimiento.

El que quiera pormenores sobre las representaciones de aquellos tiempos, puede hallarlas en la *Introducción* á Eslava del Sr. García Icazbalceta, ó en algunos cronistas antiguos especialmente Motolinia, quien describe varios autos representados por los indios, como cuatro que hubo en Tlaxcala (1538) el día de San Juan Bautista, y otro más solemne en la fiesta de la Encarnación: el argumento de éste era el destierro de Adan y Eva del Paraíso Terrenal, y se representó en idioma mexicano. Todavía con mayor aparato celebraron los indios de Tlaxcala una fiesta, Junio de 1538, por las paces entre el Emperador y el Rey de Francia, siendo el argumento de la representación que entonces se verificó, la conquista de Jerusalén. Otro auto famoso mencionaremos aquí, y es el del Juicio final, compuesto en lengua mexicana por Fr. Andrés de Olmos, del cual auto hemos tratado en el capítulo anterior.

Al terminar el siglo XVI, el franciscano Gamboa ordenó á los naturales que en la mencionada capilla de San José representasen los viernes algún paso de la pasión, y por aquel mismo tiempo introdujo el historiador Torquemada los autos llamados *neixcuitillc*, que en mexicano significa *ejemplo*: se representaban los domingos por la tarde y duraron hasta fines del siglo XVII. Las representaciones de los pasos de la pasión se conservaron por más tiempo, aun habiendo cesado ya los autos sacramentales, y persistiendo de tal manera que han llegado hasta nuestros días, su-

primida la parte oral. Todavía en las aldeas de la República Mexicana, como en el pueblo de Taçuba, á orillas de la capital, se representan con grande aparato y ante gran concurrencia los jueves y viernes santos, el prendimiento, las tres caídas, y otras escenas de la vida de Jesús.

De nuestra primitiva literatura dramático-religiosa sólo queda una reliquia, y es el siguiente Villancico, conservado por Motolinía, la muestra más antigua que se conoce de la poesía colonial.

Para qué comió
La primer casada,
Para qué comió
La fruta vedada.

La primer casada,
Ella y su marido,
A Dios han traido
En pobre posada,
Por haber comido
La fruta vedada.

Este villancico pertenece al auto citado arriba, cuyo argumento era la caída de nuestros primeros padres.

En el capítulo anterior hemos dado razón de otros autos escritos en Nueva España, correspondientes al siglo XVI.

Lo dicho hasta aquí sobre los dramas religiosos en México, se refiere á los destinados para la raza indígena; pero á la vez introdujeron otros los españoles, como suyos, más análogos á los de su patria, y que comenzaron por sufrir una seria oposición por parte de la autoridad eclesiástica. Efectivamente, el Sr. Zumárraga, primer obispo de México, prohibió las representaciones *poco honestas* que se hacían los días de Corpus. La contrariedad que aparece entre lo dispuesto por Zumárraga y lo que practicaban los misioneros, la explica el Sr. García Icazbalceta haciendo ver que la prohibición hecha por Zumárraga de los festejos reprobados, patentiza que se refería á ciertas solemnidades indecorosas de los españoles; pero no á las fiestas honestas y devotas de los misioneros.

Sin embargo, muerto el Sr. Zumárraga, permitió el cabildo las representaciones del día de Corpus, y en 1565 no sólo había permiso sino estímulo, pues el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento acordaron dar premio á la mejor

composición que se presentase para la fiesta del Corpus. El Concilio III mexicano en 1585 vino á marcar los límites de la representaciones sagradas, prohibiendo en las iglesias lo profano y deshonesto, y permitiendo «alguna historia sagrada ú otras cosas santas y útiles alma.» Desde entonces quedaron en uso tranquilo las representaciones piadosas que según García Icazbalceta (loc. cit.) se prolongaron hasta el siglo XVII, y no sólo en la festividad del Corpus, sino en la entrada de los virreyes y por otros acontecimientos notables. Sin embargo, en el capítulo X sabremos de *autos* pertenecientes á fines del siglo XVIII y principios del XIX. En el capítulo XX al tratar de Gabino Ortiz, daremos noticia de un auto suyo.

Los autos sacramentales de los españoles comenzaron por darse en los templos, lo mismo que las piezas destinadas á los indios. Eslava, en su coloquio décimo, indica que la representación de éste se hacía por los *monasillos* en la *iglesia.* Más adelante salieron los autos á lugares públicos, según documentos del siglo XVII, por los cuales se sabe también que si no todos, al menos algunos autos se representaban ante el Virrey, la Audiencia y otras autoridades.

«Respecto al aparato escénico, dice el Sr. García Icazbalceta, no sé sino lo que se desprende de los coloquios de Eslava. A juzgar por ellos, no faltaba tramoya. Para la representación del coloquio quinto se necesitaron siete fuertes; igual número de puertas, con sus jeroglíficos y letras, exige el coloquio 16. En el octavo se ve la figura del Apocalipsis; en el noveno, al mismo tiempo que se abre la tierra y sale de ella la *Verdad*, aparece en lo alto una nube que también se abre para dejar ver la *Justicia:* en el 11 hay asimismo un lugar que se abre, y descubre la imagen del Crucificado. Pero hay cosas que no se alcanza cómo pudieran ejecutarse con perfección: tales son en el coloquio tercero la aparición de dos perros que á vista del público dan muerte á la *Adulación* y la *Vanagloria*, y en el 16 la cacería en que sale gran multitud de aves y animales, huyendo de los cazadores, de los perros y de los halcones. A tal punto grave es la dificultad de poner todo esto en escena, que hasta podría dudarse si el coloquio se llegó á representar. Mas aquellos sencillos espectadores no eran tan exigentes como los de nuestros días, y es de creer que dos muchachos se en-

cargarían de desempeñar el papel de los perros del coloquio tercero, de la misma manera que contrahacían otros animales en las fiestas de los indios; así como que la cacería del 16 se reduciría á unas pocas figuras de bulto y alguna tela en que estuviera pintado lo demás. No era entonces más aventajado el aparato escénico de otros pueblos.»



Tarea más difícil que narrar sucintamente la historia de los autos, es formar juicio acerca de ellos por lo mucho que se ha escrito en pro y en contra, siendo tal la contrariedad de opiniones que no es raro hallar autores heterodoxos que los defiendan y ortodoxos que los censuren. Por ejemplo, el escéptico Voltaire, aunque en alguna de sus obras se burló de los autos, viene á su defensa comparándolos con las sencillas piezas de Esquilo, mientras que el católico César Cantú, hablando de Calderón, llega á asentar estas enérgicas expresiones: «No podemos menos de reprobar la supersticiosa religión que inspira, ni de rechazar esa especie de mitología cristiana que se halla en sus obras.» En España, Moratín padre y otros escritores habían calificado los autos de injuria, de desacato contra la religión católica, y Jovellanos hablando, en general, del antiguo teatro español, le condenó «como peste pública, depravación de ideas y corrupción del buen gusto.»

Por lo que á nosotros toca, creemos que acaso se pueda terciar en la cuestión sobre los autos, admitiendo que en parte tienen razón sus defensores y en parte sus impugnadores: aquellos respecto á la *idea*, y éstos respecto á la *forma*. Vamos á explicarnos.

La literatura cristiana ha girado en tres círculos diferentes; pero todos eminentemente estéticos, que son el idealismo religioso, el sentimiento del honor y el amor espiritual. Nos fijaremos en lo primero por ser lo que tiene relación con los autos.

La idea fundamental del arte cristiano, según explica Hegel, es una misma en sus diversos modos de representación, esto es, no sólo por medio del arte poético, sino del dibujo y la música. Dante al lado de Rafael, de Miguel Angel y de Mozart. Esa idea es el acuerdo del espíritu con la materia, la reconciliación de Dios con el mundo, y como consecuen-

cia la satisfacción tranquila del alma. El camino que hay que recorrer comienza en el portal de Belem, sigue en el Calvario y acaba hasta la consumación de los siglos, cuando el último hombre purificado de sus culpas, suba al cielo.

Ahora bien, para juzgar si por medio de los autos *es posible* expresar las ideas religiosas que hemos indicado, averigüemos lo que hizo el gran maestro de aquella clase de composiciones, Calderón, y para esto oigamos el juicio de Piubusque, en su acreditada obra de literatura comparada que premió la Academia Francesa: «Calderón a plané sur toutes les passions religieuses et profanes de son temps, comme du haut d'un monde meilleur. Poète du catholicisme, et non d'un royaume catholique, tantôt il a exprimé, la ferveur résignée des chrétiens foulés aux pieds des infidèles, ou le courage simple et recueilli des premiers pontifes, tantôt la douce sérenité, la paix inaltérable des apôtres et des cénobites. Lope de Vega s'était essayé dans ce genre qu'il avait trouvé encore informe, mais la place du maître était restée vacante: Calderón s'en empara: les *autos sacramentales* vécurent et moururent avec lui. Les voyageurs français qui ont visité l'Espagne au dix-septième ou dix-huitième siècle, n'ont pas manqué de dépeindre ces drames comme des monstruosités; les uns ont prétendu qu'ils outraigeaient la religión, les autres qu'ils révoltaient le bon sens; et en effet lors qu'on songe qu'ils étaient joués en plein jour et en pleine rue, que ni la disposition de la scéne, ni les costumes, ni les decorations, ni les machines ne favorisaient l'illusion, il est aisé de concevoir qu'ils n'aient excité que la pitié ou le rire chez les étrangers qui venaient d'assister peut-être aux fêtes de Versailles ou aux spectacles de la cour; mais nous qui savons mieux aujourd'hui tout ce que la mise en scéne des drames allégoriques, demande d'art et de pompe, une seule chose nous surprend, c'est qu'il se soit rencontré un génie assez fort pour produire tant d'effect avec si peu de ressources, et pour enlever si puissamment les esprits, malgré tant de causes de resistance. Chose incroyable, dans ces compositions sacrés dont les personnages ne sont souvent que des êtres imaginaires ou abstraits, comme la Foi, la Grâce, le Judaïsme, l'Islanisme, l'Hérésie, le Péché, la Mort, l'interêt dramatique n'est pas moins soutenu et moins vif que

dans les tragédies ou les comédies; le dénouement amène toujours une moralité, sans que ce soit jamais la même.»

Si á la idea de los autos agregamos su objeto, su fin práctico, encontraremos otro motivo para defenderlos. El fin de los dramas religiosos, y entre ellos los autos, está resumido en estas palabras de Cañeta (*Discurso acerca del drama religioso español.*) «Para que la indocta muchedumbre apreciara y comprendiese debidamente los grandes misterios de la religión cristiana, y hallase en representaciones vivas la saludable doctrina.» Nadie puede dudar que lo dirigido á enseñar la moral religiosa es útil á la sociedad, porque esa moral es la única que está al alcance de la multitud: la moral filosófica, puramente racional, sólo tiene cabida en personas de ilustración muy avanzada. El drama sagrado, tratando de moral religiosa, no era más que una aplicación del sistema que en nuestra época llamamos *enseñanza objetiva.* Sin salir de México, tenemos ejemplos de los saludables resultados que podían dar las representaciones religiosas, como la impresión que hizo á los indios el auto sobre el destierro del Paraíso Terrenal, lo cual explica Motolinia en estas palabras: «El auto fué representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fué desterrado y puesto en el mundo.» Del efecto producido por los autos de Olmos y de Bautista, hablamos en el capítulo anterior.

Desgraciadamente los dramas religiosos, como todas las cosas humanas, degeneraron de su idea primitiva, á lo que contribuyó la forma de ellos, en la cual nos vamos á ocupar ahora.

Tres son los defectos capitales de los autos, á saber, lo impropio ó lo obscuro de las alegorías; el abuso de sutilezas teológicas; la introducción impertinente, á veces grosera y aun deshonesta de lo jocoso con lo serio, ya por medio de los *graciosos* en los autos mismos, ya de los sainetes en los intermedios.

La alegoría, para que sea aceptable, debe considerarse como una especie de enigma; pero enigma que se comprenda, que se presente como un velo adornado, precioso, dejando percibir los objetos. Aun usada la alegoría con propiedad, tiene inconvenientes en el punto de vista literario. Su desti-

no principal es personificar y represèntar bajo la forma de un ser real las situaciones generales, las cualidades abstractas, como la religión, el amor, la justicia, la muerte, etc.; pero esa personificación no puede llegar á ser nunca una verdadera individualidad; es siempre una concepción puramente nominal: la alegoría es, pues, fría y pálida, es un producto más bien de la razón que de la imaginación, no supone el sentimiento vivo y profundo de lo real. A Virgilio se le ha censurado por haber criado divinidades alegóricas en vez de dioses como los de Homero, que tienen una verdadera personalidad.

Respecto á las sutilezas teológicas, introducidas en los autos es claro que debían producir un efecto contrario al de enseñar fácilmente la religión, porque se hablaba de cosas que el pueblo no comprendía, y se le fastidiaba en lugar de conmoverle. Algunos suponen, pero sin fundamento, que el pueblo español era bastante instruido para entender las sutilezas teológicas: ya vimos antes lo contrario, es decir, que uno de los objetos del drama sagrado fué enseñar la religión á la muchedumbre.

Relativamente al sistema de lo joco-serio, ó de la tragicomedia, diremos que Lope de Vega, hallándole usado en su época, trató de establecerle como principio artístico en su *Nuevo arte de hacer comedias*, diciendo:

> «Lo trágico, y lo cómico mezclado,
> Y Terencio con Séneca, aunque sea,
> Como otro Minotauro de Pasife,
> Harán grave una parte, otra ridícula,
> Que aquesta variedad deleita mucho,
> Buen ejemplo nos da naturaleza,
> Que por tal variedad tiene belleza.»

John Bon, en Inglaterra, y Wieland en Alemania, defendieron los graciosos y bufones de Shakespeare, sosteniendo que la mezcla de lo grave y de lo gracioso es conforme á la naturaleza, porque la vida es una sucesión continua de bienes y males, de goces y sufrimientos.

Sin embargo, Lessing, en su Dramaturgia, y otros autores, han refutado victoriosamente el sistema que nos ocupa, haciendo ver: 1º Que cuando somos testigos de un acontecimiento importante ó conmovedor, é interviene otro acontecimiento sin interés, procuramos apartar la imaginación

de este último, haciendo abstracción de él: 2º Que la transición del dolor á la alegría no se efectúa en la naturaleza de una manera brusca, sino lentamente: una madre que llora en la tumba de su hijo se consolará con el tiempo; pero sería burlarse de ella quererla regocijar repentinamente con los chistes de un juglar. No sólo Lessing, en Alemania, sino Hermosilla, Burgos y otros, en España, han refutado la mezcla forzada de lo patético y lo burlesco. Moratín y Clavijo Fajardo asientan «que entre los espectadores de los autos pocos había que los viesen con espíritu cristiano y no los convirtieran en materia de risa,» lo cual debe entenderse respecto á lo que los autos podían tener de ridículo, como las chocarrerías. Revilla, preceptista de la escuela moderna, dice acertadamente: «Si el poeta quiere que el público se regocije no ha de ofrecer torpes bufonadas sino decorosas manifestaciones de lo cómico artístico.» (*Principios de literatura.*) Véase nota 1ª al fin del capítulo.

De todo lo dicho resulta que los autos sacramentales son susceptibles de belleza literaria en cuanto al argumento, y que respecto á la forma pueden ser mejores ó peores, relativamente hablando, según el uso que se haga de la alegoría, de las citas teológicas, de lo joco-serio y de las reglas comunes á toda composición dramática, como lo relativo á lenguaje, versificación, propiedad de caracteres, etc. Por ejemplo, no puede tolerarse en un auto el estilo gongorino, ni ver á Cristo con el carácter de ergotista de la edad media, ó á la Virgen como una dueña del siglo XVII. Aun los personajes alegóricos deben caracterizarse por medio de sus cualidades, como la fe, sumisa; la caridad, bienhechora, etc. Tampoco admitimos que se adultere la historia, según se ve en un auto citado por Pedroso, donde Carlo Magno pasa á conquistar la Tierra Santa y muere crucificado. Del mismo modo, no nos agrada encontrar, en el drama sacro, mezcla de la mitología con la teología, ni que ésta se cubra con el traje prosaico del silogismo, prohibido aun en los sermones, por los mejores preceptistas. Nada de eso juzgamos de buen gusto, aunque lo haya usado un Calderón de la Barca ó un Lope de Vega. «Homero debe sujetarse al arte, y no el arte á Homero.»

Y á propósito de Calderón de la Barca añadiremos, que últimamente se han publicado en España unas *Conferencias*

sobre ese célebre dramaturgo, escritas por Menéndez Pelayo (Madrid, 1885). No somos siempre de la misma opinión que este crítico; pero, en lo substancial, parece que vamos de acuerdo, pues generalmente Menéndez Pelayo lo que censura en los dramas sagrados de Calderón es la forma, y lo que aprecia es la idea, llegando á esta conclusión: «En los dramas de Calderón de la Barca, los argumentos, en lo general, son admirables; la ejecución deja *siempre* algo que desear.»

***

Bajo el concepto de todo lo dicho, respecto á los autos, vamos á examinar los *coloquios espirituales y sacramentales*, de González Eslava, pues auto, así como coloquio espiritual y sacramental, pertenecen al mismo género de literatura dramática, *el drama teológico ó sagrado.* Considerando el coloquio como una especie, relativamente al auto, la diferencia de aquél consiste en ser más sencillo, más humilde. Según la Academia Española, el coloquio se reduce á «una composición literaria prosaica ó poética en forma de diálogo.» Hay coloquios, en castellano, donde apenas se hayan accidentes de comedia, y otros que solamente son discursos didácticos en forma dialogal. (Véase nota 2ª al fin del capítulo).

El coloquio primero de Eslava tiene por título *El Obraje Divino*, siendo interlocutores: La Nueva España, que dice la loa, llevando en la mano un corazón. La Penitencia. Un Letrado. El Hombre mundano. El Favor Divino. El Descuido. El Engaño. La Malicia. La Iglesia militante.

El argumento del coloquio se resume en la loa que copiamos en seguida, siendo costumbre que la mayor parte de los autos fuesen precedidos de loa.

Espejo donde se muestra
La virtud que lo acompaña;
Señor, yo soy Nueva España,
Que mi alma en verse vuestra
En mar de gloria se baña.

Las mujeres y varones
De toda nuestra región,
Movidos con afición,
De todos sus corazones
Os dan este corazón.

Señor, no le despreciéis
Pues es dón que á Dios ofrece,
Y en él claro se parece
Lo mucho que merecéis
Y lo que mi fe merece.

Con alas de amor se extiende
Mi querer firme y extraño,
Puro, sin mezcla de engaño;
Muestra por donde se entiende
La fineza de mi paño.

Vuestra virtud reverbera
En mi corazón constante,
Y él será de aquí adelante
A vuestro querer de cera
Y á los vicios de diamante.

Compáselo aquel compás
Que á vuestro querer cumpliere,
Que lo que en él se imprimiere
Imprimirá en los demás;
Que quieren lo que este quiere.

Lo que á recitar se viene
A todos será consuelo:
Trátase con santo celo
De los Obrajes que tiene
Nuestro Dios en tierra y cielo.

Penitencia, que sustenta
el Obraje consagrado,
Trata con cierto Letrado
Los paños de mucha cuenta
Que el Señor siempre ha labrado.

Luego sale el Hombre humano
En su voluntad subido:
Va desnudo y sin vestido,
Y el auxilio soberano
Le dice que va perdido.

El Descuido saldrá luego,
Que es del pecador criado;
Va de aquéste acompañado,
Porque descuidado y ciego
Está aquél que está en pecado.

Anda Engaño en sus cautelas,
Y Malicia su querida:
Trata esta gente perdida
De las tramas y las telas
Del Obraje desta vida.

Yendo á Dios el Pecador
Esta gente lo saltea,
Vístelo de su librea;
Mas el Divino Favor
Le muestra que es ropa fea.

Luego el Hombre se dispone,
Porque el que yerra y se enmienda
Dicen que á Dios se encomienda,
Y la gracia le compone
De los paños de su tienda.

En la Iglesia podrán ver
Paños de todos colores;
Escojan todos, Señores,
Que bien hay en qué escojer
Los justos y pecadores.

El defecto de este coloquio consiste en ser prosaico bajo diversos aspectos. La alegoría lo es indudablemente: una fábrica de paños para representar entidades morales y teológicas. El aspecto de algunos personajes también es prosaico, como el Hombre cuando se presenta, según las siguientes palabras del mismo autor: «Sale un Hombre, caballero en el caballo de su sensualidad, *desnudo en cueros*, y el caballo muy aderezado, y el freno de la razón caído.» En esto no hay únicamente prosaísmo sino poca decencia. Los atributos con que sale la Penitencia son nada poéticos: unas tijeras de tundir y una rebotadera. No sólo en boca del gracioso sino de los personajes serios se encuentran locuciones prosaicas, bastando poner el siguiente ejemplo de lo que dice la Iglesia al fin del coloquio.

De percha sirvió la cruz
Do el paño de Dios *colgaron;*
Y allí tanto *lo estiraron,*
Que el paño de suma luz
En dos partes lo rasgaron.........

Viendo el Divino Saber
Que estaba el paño *rompido*
De su hijo tan querido,
Ordenó con su poder
Dezurcir lo dividido.

Con cuatro dotes de gloria.
Este paño se *zurció,*
Y así lo que se rompió
Porque *cantemos victoria*
De este paño nos vistió!

Nada decimos relativamente al lenguaje, versificación y otras circunstancias de forma, que presentan un mismo carácter en todos los coloquios de Eslava, porque adelante haremos indicaciones generales para evitar repeticiones.

El coloquio segundo, según las palabras mismas del autor, fué «hecho á la jornada que hizo á la China el general Miguel López de Legazpi, cuando se volvió la primera vez de allá á esta Nueva España.»

Los interlocutores del coloquio segundo son: El Amor divino. La Paz. Un Simple. Un Soldado. Un Vizcaíno marinero.

Este coloquio tiene el defecto de que su argumento no corresponde bien al título, pues con pocas alusiones respecto al viaje á China abunda en disertaciones teológicas, especialmente sobre la naturaleza de Dios.

El coloquio tercero fué dedicado «A la consagración del Dr. D. Pedro Moya de Contreras, primer inquisidor de esta nueva España, y Arzobispo desta Santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que entre ella y él contrajeron ese día.»

Este coloquio es de lo mejor y más importante en Eslava. No se reduce á una sola jornada, sino que el argumento se desarrolla en siete, por medio de alegorías propias y con algún movimiento cómico, además de las buenas cualidades de lenguaje, estilo y versificación, de que trataremos más adelante; es muy de sentirse que el coloquio que nos ocupa esté deslucido por algunas expresiones vulgares, y á veces indecentes, aun de los personajes serios.

En la jornada primera figura la Adulación, la Vanagloria, el Concierto y la Diligencia. En la segunda entran el Recato y el Cuidado en hábito de pastores, la Alegría, la Fortaleza y la Prudencia. Los interlocutores de la jornada tercera son la Vanagloria, la Adulación, el Gusto (gracioso,) la Diligencia y la Caridad. Representan la cuarta jornada el Concierto, la Pureza, la Diligencia, la Rectitud y la Prudencia. En la quinta jornada sale el Merecimiento con una jarra en la mano, la Nueva España con un corazón en la suya, y el Gusto (gracioso.) Los personajes de la sexta jornada son Adulación; Vanagloria, Fortaleza, Prudencia, Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Templanza, Concierto: dos perros despedazan á la Adulación y á la Vanagloria.

El título del coloquio cuarto es: «Los cuatro Doctores de la Iglesia» (*Corpus Christi.*) Son interlocutores: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio y dos pastores, llamados el uno Cuestión y el otro Capilla.

El coloquio carece de loa que declare el argumento: pero éste le resume el Sr. García Icazbalceta con las siguientes palabras:

«El coloquio cuarto es sacramental, como desde luego lo indica el título de *Corpus Christi*, que lleva al frente. Auto breve y de argumento sencillísimo: no tiene loa. Dos pastores discurren en lenguaje rústico, procurando averiguar el objeto de la fiesta que se celebra. Llegan en esto los cuatro Doctores de la Iglesia, con quienes los pastores consultan sus dudas, y para aclaración de ellas reciben una instrucción acerca de los misterios, que difícilmente entraría en las cabezas de los discípulos, los cuales concluyen por cargar de maldiciones (no muy pulcras) al diablo, porque permanece obstinado en su rebelión.»

Este coloquio nos parece de algún mérito, pues al lado de las groserías de los pastores, se encuentra lenguaje correcto, versificación generalmente buena, estilo agradable y contraste bien marcado de caracteres entre los sabios Doctores y los sencillos pastores: los puntos teológicos que aquellos tocan es sin molesta prolijidad. Como ejemplo del coloquio cuarto, copiaremos un trozo de sátira decente puesta en boca de los pastores:

Cuestión.

Capilla, ya no hay doctores:
Son por favor gradoados.

Capilla.

A fe que los hay chapados
Y sabidos.

Cuestión.

Otros hay palos vestidos
Tan torpes que no aprovechen,
Y merecen que los echen
A pacer en los egidos.

Capilla.

¿No ves que son escogidos
Sin dudar
Al tiempo de gradoar?

Cuestión.

¡Oh! nunca tú tengas muelas,
Dime ¿en aquesas escuelas
Cuál has visto desechar?

Capilla.

Helos visto examinar.

Cuestión.

Anda vete,
Que el que en examen se mete
Ninguno en su daño escarba,
Porque es hacerme la barba
Porque te hagan el copete.

El metro de este coloquio se usó también en el *Auto de las Donas que envió Adam á nuestra Señora,* inserto en la *Biblioteca de Autores Españoles* (Tomo 58.)

El coloquio quinto lleva el título siguiente: «De los siete fuertes que el Virrey D. Martín Enríquez mandó hacer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México á las minas de Zacatecas, para evitar los daños que los chichimecas hacían á los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban.»

El argumento del coloquio le explica el autor mismo de este modo: «Simbolizó el autor al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aplicando los siete fuertes á los siete Sacramentos, para que los hombres que caminan de este mundo á las minas del cielo se acojan á ellos, donde estarán seguros de los enemigos del alma.» Este argumento recuerda una alegoría del Dante en su *Divina Comedia,* cuando supone un castillo rodeado de murallas. El castillo representa la fama que adquieren los poetas, y las murallas las siete virtudes.

No tiene el coloquio defecto notable que censurar. Las locuciones bajas que en él se encuentran son pocas, y la alegoría no es forzada: El Ser Humano combatido por los enemigos del alma, Demonio, Mundo y Carne, armados de arco y flecha, como chichimecas, es defendido por el Socorro Divino, jefe del fuerte llamado la Penitencia; el Socorro Divino muestra al Ser Humano el amparo que tiene en los siete sacramentos, simbolizados por los siete fuer-

tes. Es de advertir que se daba el nombre de chichimecas á los indios no conquistados.

El coloquio sexto fué destinado á la fiesta del Santísimo Sacramento, con motivo de la entrada á México del Virrey conde de Coruña.

Ese coloquio comienza por un anacronismo notorio y es la loa puesta en boca del dios Marte. Siguen algunos diálogos entre la Fortaleza, la Fe, el Concierto y el Entendimiento, con alusiones alegóricas á la entrada del Virrey y al misterio de la Eucaristía, simbolizando la entrada que Dios hace en el alma. En esos diálogos hay algunas locuciones vulgares; pero ninguna verdaderamente baja, ni menos indecente. Sigue después una escena entre dos fulleros, que juegan á las cartas, y un Doctor comisionado por las escuelas para recibir al Virrey: los jugadores terminan en un pleito acalorado, se dicen injurias y se acuchillan. El Doctor los pone en paz, predicándoles un sermón teológico con referencias á las fiesta del día. Entra después el Simple á discutir con el Doctor por medio de las bufonadas de costumbre. Concluye el coloquio con un diálogo serio entre la Fe, la Fortaleza y el Concierto sobre el mismo tema de los demás interlocutores, esto es, la entrada del Virrey y la fiesta del Corpus.

El argumento del coloquio séptimo se refiere á la predicación del profeta Jonás en la ciudad de Nínive profetizando su destrucción, y siendo interlocutores: Jonás, profeta. Un Maestre. Un Contramaestre. Un Vizcaíno llamado Rodrigo. Dos Grumetes. Un simple.

Comienza por un entremés entre Diego Moreno y Teresa, sigue la loa y después el coloquio. Este, más que otros de Eslava, es un conjunto de buenas cualidades y defectos. Lo mejor de todo es la loa y los versos que recita Jonás. El principal defecto del coloquio consiste en los muchos anacronismos que encierra, alternando simultáneamente el profeta Jonás, Teresa, hija de un conquistador de México, un Alguacil, un Piloto, etc.; la nave que conduce á Jonás va para Tarsis; pero si la Justicia encuentra en aquella al gracioso, le llevará á España. Jonás ajusta su pasaje por ducados, y el Piloto habla de los *Dioses* que adora.

El coloquio octavo tiene por título: «Del Testamento Nue-

va que hizo Cristo nuestro bien.» Trata también de la Caja Real de su Majestad.

Son interlocutores La Ley Natural. Buen Intento. Un angel. La Ley Vieja. El Temor. La Ley de Gracia. El Evangelio. Un Judío.

La escena primera se verifica entre la Ley Natural y le Buen Intento, vestidos de pastores y un Angel. Trátase de que la buena intención del hombre y su razón natural no bastan para conocer á Dios, sino que es necesario la fe. Sin embargo, Eslava á pesar de ser clérigo, y de estar dominado por las ideas de su época y de su país, se avanza á decir:

Ley Natural.

¿Y si alguno la noticia
De la fe jamás tuviese,
Y rectamente viviese,
Este tal tenía justicia
Para que heredero fuese?

Angel.

Al que con pureza en todo
La Ley Natural guardase,
Porque no se condenase,
Dios le buscaría modo
Cómo aqueste se salvase.

La escena siguiente se abre de la manera que explica el autor con las siguientes palabras: «Aquí se ha de aparecer aquella figura que vido San Juan en su Apocalipsis. El Juez con la espada en la boca, y las demás insinias que aquella figura suele tener. Caen en el suelo Buen Intento y Ley Natural.»

El Angel explica al Buen Intento y á la Ley Natural, la figura que tienen á la vista.

En la tercera escena aparece la Ley Vieja y el Temor, aquella de una manera ridícula, *tuerta*, para significar que no estaba cabal y completa como la Ley Nueva, ó que no veía con la claridad de ésta. En la escena que nos ocupa, dominan locuciones bajas y groseras. El Temor llama á la Ley Antigua, vieja, bellaca, mala pieza, chupacuartillos, loca, boca de espuerta, etc., etc. De manera tan poco pulcra trata también la Ley Antigua al Temor.

En la escena cuarta sale la Ley de Gracia vestida con ropas doradas, cetro y corona, como reina. Siéntase á la diestra del Juez y canta.

La Ley Antigua y la Ley Nueva, manifiestan sus cualidades y ventajas, y exponen sus derechos, quedando la razón por parte de la Ley Nueva, quien para consumar su victoria pide se lea el Nuevo Testamento, el cual lee el Angel. Viéndose desheredada la Ley Vieja, prorrumpe en quejas y concluye diciendo:

> Pues ésta me salió mal,
> Quiero con nuevos intentos
> Enviar uno y doscientos
> Y que á la Caja Real
> Demanden por mí alimentos.
>
> Por matar mejor el ascua
> Quiero enviar un judío
> Que vaya con poder mío,
> Y Dios me dé negra pascua
> Y mala, si no lo envío.

«Aquí ha de estar la caja de tres llaves, y la Santísima Trinidad: cada persona con su llave. En la del Padre ha de tener Poder: en la del Hijo Saber: en la del Espíritu Santo Bondad. Ha de haber tres planchas de plata: en la una ha de decir del Diezmo, en la otra Rescate, en la otra Quinto. El Evangelio está en la Caja Real, viendo las libranzas de los que van á cobrar de ella. Entran Buen Deseo y el Evangelio.»

De esta manera trató Eslava de enlazar los elementos disímiles de su coloquio; cosas tan poco análogas entre sí, y de épocas tan distintas, como el establecimiento del Evangelio y la Caja del Rey de España.

En la escena quinta figuran el Buen Deseo y el Evangelio, quienes entablan un diálogo, declarando el Evangelio que para salvarse no bastan los buenos deseos, sino que se necesitan las buenas obras, todo esto con alusiones á la Caja Real.

El coloquio concluye presentándose un judío con poder de la Ley Antigua á cobrar una libranza contra la Caja Real, pago que rehusa hacer el Evangelio.

El argumento del coloquio noveno, intitulado «La Alhóndiga Divina,» se encuentra en varios poetas eucarísticos:

el Oído asistido de la fe, es el único de los sentidos corporales que puede conocer la presencia real de Jesucristo bajo los accidentes de pan y vino.

La idea de este coloquio es elevada, en el orden religioso, y estética en el artístico. El tacto, el gusto y el olfato aparecen como los sentidos más materiales, más *prácticos*, por decirlo así, para comunicarnos con el mundo externo en toda su realidad. La vista se presenta como más espiritual, más especulativa, por medio de la magia de los colores, del claro-obscuro, de la distancia, en una palabra, de la ilusión óptica. La diferencia del tacto, el gusto y el olfato respecto á la vista para conocer la materia, se encuentra en experiencias que practicamos todos los días: cuando la naturaleza material de un objeto no se conoce bien con la simple vista, se toca, se gusta y se huele. Sin embargo, el oído es todavía más espiritual que la vista, porque ésta percibe una extensión fija, determinada, individual, mientras el oído se apodera de los sonidos por medio de la vibración de los cuerpos que les hace abandonar la inmovilidad de la materia y revelan una animación ideal, como destruyendo la extensión. El movimiento vibratorio de los cuerpos, que tiende á interrumpir la extensión, se destruye, se desvanece por sí mismo presentándose como algo vago, indeterminado, libre y pasajero. De esta manera el sonido excita en el alma sentimientos cuyo carácter es la subjetividad más abstracta, la carencia de realidad objetiva; de este modo el sonido ocultando la forma exterior y material, es el medio más apropiado á la naturaleza del espíritu.

Los poetas eucarísticos no se detuvieron con demostrar la supremacía del oído sobre los demás sentidos, sino que creyeron necesaria la asistencia de la fe para conocer los misterios de la religión, como lo más impalpable, lo más sutil del mundo espiritual: el espíritu conocido por medio del espíritu. La fe se presenta con los ojos del cuerpo cerrados, percibiendo directamente con el alma.

Desgraciadamente los medios de que se sirvió Eslava, no están á la altura de la idea, habiéndose valido de locuciones y figuras enteramente prosaicas que comienzan desde la loa.

Sobre aquesto va fundado
El auto y sus fundamentos;
Conviene que estén atentos
Porque *no pierdan bocado,*
Los buenos entendimientos.

Más adelante, compara el autor la confesión, la contrición y la satisfacción con las *tres escardas* que se dan al trigo. En otro pasaje el pan eucarístico se tasa en *catorce tomines*, que son los artículos de la fe. Para caracterizar á los que reciben la comunión sin reverencia, se dice que «comen á Dios como perros.» Los sentidos se presentan como personajes famélicos.

Oír.

Nuestros amos desde ayer
Dicen que al pósito vamos:
Bien será que lo hagamos.

Gusto.

Tenga yo bien que comer,
Y ahorquen á nuestros amos.

Oír.

Allá se podrá hartar
Toda la gente criada.

Tacto.

Mentir, que no cuesta nada:
Pues yo solo he de tragar
Diez panes de una sentada.

Viso.

Espera, Gusto, y verás
Si el pan está tierno y cocho
Me he de comer siete ó ocho.

Gusto.

Para que me quepa más
Dende acá me desabrocho.

Tacto.

Como los ñudos de suelta
Tengo que echar los bocados.

Gusto.

Con los panchos atestados
Volveremos á la vuelta
Como tlamemes cargados.

Por el estilo, lo demás del coloquio, que concluye tan prosaicamente como comenzó, diciendo la Justicia:

Pon en Dios tu corazón
Y verás cómo lo entiendes
Por esta comparación:
Jarro, cántaro ó tinaja
Si están llenos de un licor
¿No tiene más el mayor?
Pues con Dios esa ventaja
Tiene siempre el que es mejor

El coloquio décimo lleva el nombre de «La Esgrima Espiritual,» y es mejor que el noveno, pues lo único que tiene realmente digno de censura son algunas palabras groseras que se dicen la Ignorancia y la Presunción. La alegoría del coloquio décimo, aunque no es muy poética, está aplicada con bastante propiedad y decoro. Sirva de ejemplo la lección que el maestro de esgrima, Temor de Dios, da al Entendimiento y á la Cautela.

Entendimiento.

¿Si con dudas el infierno
Me acometiere ó espera?

Temor.

Firme así de esta manera,
Confiesa al Padre Eterno
Poder y causa primera.

Entendimiento.

¿Y si del hijo arguyendo
Su juego el contrario funda?

Temor.

Derribarte has en seguida
Que Dios es Hijo heredero,
Porque el traidor se confunda.

Entendimiento.

Señor, ¿si la brava fiera
Me persigue tanto, tanto?

Temor.

Para que le des espanto,
Con amor, ponte en tercera
Del Sacro Espíritu Santo.

Entendimiento.

¿Si de Dios-Hombre tratando
Me pide, cómo es aquesto?

Temor.

Para remediar de presto
Ponte en cuarta, confesando
Dios y hombre en un supuesto.
Con esto asentaréis vos,
Y estudiad estos primores
Que son luz de pecadores

Entendimiento.

Gracias al Hijo de Dios
Y al maestro y los señores.

El coloquio once trata «Del arrendamiento que hizo el Padre de las Compañas á los Labradores de la Viña.» Figuran en este coloquio: el Padre. Aleve. Rigor. Cautela. Llorente. Tres Mensajeros. Discreción Divina. Saber. El Heredero. He aquí el argumento que precede al coloquio.

Atención vengo á pedir,
Para ver y contemplar,
Que en lo que han de recitar
Hay cosas para reír
Y cosas para llorar.

Un ejemplo es de verdad
Que puso el que nos crió
De aquel padre que labró
Torre, lugar y heredad
Y á renta después la dió.

Los del mensaje primero
Dellos hieren, dellos matan,
Y á los segundos maltratan:
Luego envía al Heredero
Y también la desacatan.

En las Sacras Escrituras
Nuestra obra va fundada:
También va moralizada
Con doctores y figuras
De la Escritura Sagrada,

Con el mismo argumento, sacado del Evangelio, hay un auto de Calderón; pero de aspecto enteramente distinto al coloquio de Eslava, y ni uno ni otro nos parecen bien. El

auto de Calderón es demasiado enigmático y complicado, carece de la ingenuidad necesaria para expresar la natural y sencilla parábola de la Sagrada Escritura. El coloquio de Eslava tiene el defecto de una transición brusca entre lo grave y lo graciosa, entre *el reír y el llorar* que anuncia el autor desde el prólogo. Ejemplos.

Cuando se presentan los mensajeros para cobrar la renta á los arrendatarios, deciden éstos darles muerte, y entablan un diálogo con expresiones como las que vamos á copiar. Llorente dice á uno de los mensajeros que se queja:

Poco me da que te duela,
Que allá te puedes quejar
A la madre de tu agüela

Y después de haber asesinado friamente al mensajero, agrega el mismo Llorente:

De las tripas y cuajares
Será bien hacer morcillas.

Más adelante se presenta el Heredero mismo de la Viña á hacer el cobro de las rentas, y dice uno de los arrendatarios:

¿Cómo charla el mancebito?
Charlá, que vos llevaréis.

Otro de los arrendatarios ataca al Heredero diciendo:

Ya le deja mi mojón
Medio testuzo rompido.

Otro anima al agresor con estas palabras:

Mátalo, de él no te duelas.

Un tercero agrega, dirigiéndose al Heredero:

Con este lancho os haré
Escupir dientes y muelas.

El coloquio doce se escribió con motivo de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo con los turcos. Representan en este coloquio: La Muerte. La Vida. Un Simple. Un Soldado de la casa de la Fama. Un Angel. Un Soldado difunto.

El coloquio doce es defectuoso, pues más que otros de su clase, carece de verdadero argumento, siendo una sucesión

de diálogos inconexos; además del *simple ó gracioso* de costumbre, sale un personaje grotesco, un *turco*, que por no saber castellano se expresa en una ridícula jerigonza, de que darán idea los siguientes versos:

¿Mahoma, tú consentir
Que vencer á mí cristianos?
¿Por qué ayudar no venir
Prometer dar en las manos:
No hacer: ¿por qué decir?

Yo andar con la devoción
To mezquita el romería,
Adorar to zancarrón;
Agora perder Turquía,
Lastimar me corazón.

Si el mal gusto literario pudiera defenderse con el principio de autoridad, diríamos que Plauto, en una de sus comedias, saca un individuo que habla una mezcla de cartaginés y fenicio, lo cual imitaron Torres Naharro, Calderón y otros dramaturgos españoles, italianos, etc.

El argumento del coloquio trece consiste en que la Pobreza y la Riqueza discuten sobre cuál de ellas tenga más méritos, y nombran como árbitro al Conocimiento, quien decide en favor de la Pobreza, haciendo que ésta y la riqueza se despojen del traje que llevan para mostrar su vestido interior: de este modo resulta que la Riqueza sólo brilla por la superficie, mientras que la Pobreza encierra mérito intrínseco; se entiende en el punto de vista religioso, evangélico. De este modo, el coloquio trece de Eslava es de los mejores que escribió, no sólo por la propiedad del argumento, sino por el lenguaje, la versificación y la animación de los diálogos. Figura en el coloquio un gracioso ó simple; pero moderado en sus chistes: las locuciones vulgares son raras en los personajes serios.

Para no alargarnos demasiado, sólo pondremos como ejemplo del coloquio trece dos quintillas que recita el Conocimiento, las cuales revelan el espíritu juicioso del autor, muy distante de ideas comunistas.

Ten, cristiano, regocijo
De ser pobre acá en el suelo,
Tenlo por muy gran consuelo,
Pues Dios te tiene por hijo
Para que heredes el cielo.
....

La riqueza que regala
Huyan todos de tenella:
A la buena, poseella,
Que la riqueza no es mala
Sino sólo usar mal della.

El coloquio catorce tiene por título: «De la Pestilencia que dió sobre los Naturales de México, y de las diligencias y remedios que el Virrey D. Martín Enríquez hizo.» Son interlocutores: La Pestilencia. El Furor. La Clemencia. Un Simple, hijo de la Clemencia. La Salud. El Celo. El Remedio Temporal. El Saber.

La loa que copiamos en seguida resume el argumento.

Saldrá excelente Señor,
Delante vuestra presencia
La terrible Pestilencia,
Y también saldrá el Furor,
Jecutor de su sentencia.

Envíale á demandar
Clemencia con un villano
Al Dotor Saber Humano
Remedios para curar
Este Reino Mexicano.

La Salud atribulada
Se mete por los rincones,
Y el Celo con sus razones
La lleva do sale armada
De virtudes y oraciones.

Andan Clemencia y Salud
Afligidas en el suelo;
Mas el Remedio del cielo
Acude por su virtud
A darles todo consuelo.

El Saber Humano inquiere
Remedio en tal agonía,
Y en aquesto desvaría,
Porque á lo que el Señor quiere
No vale filosofía.

La Salud verán salir
Armada de Fe cumplida,
Con Caridad guarnecida;
Armas con que ha de vivir
El Cristiano en esta vida.

Por el mal en que se ha visto
La Salud y el pueblo llora,
Rogando á Nuestra Señora
Sea con su hijo Cristo,
Por éllos intercesora.

Verán la Virgen María
Madre y Puerta del Perdón,
Que en cualquier tribulación
A quien suspiro le envía
Le envía consolación.

El Remedio Celestial
Les hace un razonamiento,
Poniendo por fundamento
Que el remedio á cualquier mal
Es el Santo Sacramento.

Porque este auxilio se cobre,
El autor os lo dedica;
El cual, Señor, os suplica
No miréis el don, que es pobre,
Mas su voluntad, que es rica.

Este coloquio pertenece á los que algunos críticos españoles llaman *de circunstancias*, por aludirse en ellos á sucesos contemporáneos. Eslava se refiere á la más cruel de las epidemias que padecieron los indios en el siglo décimo sexto, la de 1576: murieron en ella más de dos millones de naturales, notándose haber sido muy pocos los españoles atacados, y así lo dice Eslava en un pasaje de su coloquio. La enfermedad no invadió la tierra caliente, circunstancia que también indica Eslava. No se pudo acertar con la naturaleza ni con el remedio de la enfermedad, y en esto va fundado el coloquio, que nos parece bueno bajo varios aspectos.

La idea es de mérito en el orden religioso, la misma que domina en la literatura hebrea, esto es, el contraste de la Omnipotencia Divina y la impotencia del hombre; pero valiéndose éste del auxilio del Todopoderoso por medio de la súplica, de la humanidad y del arrepentimiento. No pudiendo la Salud vencer á la Pestilencia con el Remedio Temporal ni con el Saber Humano, ocurre á la Divinidad, quien hace cesar la epidemia. Dice la Salud:

Con amor y fe sencilla
Todos nos arrodillemos,
Y remedio demandemos
A la Virgen sin mancilla,
Pues acá no le tenemos.

Buen Jesús, dadnos remedio,
Buen Jesús, que estás airado,
Clemencia, Dios humanado,
Vos Virgen, poneos enmedio
Porque Dios quede aplacado.

Mostradle á su Majestad
Esos pechos virginales,
Y vos, Coros celestiales,
Pedidle la sanidad
Que conviene á nuestros males.

Vuélvanos á tu amistad
Tu amor y bondad inmensa,
Misericordia dispensa,
Porque es mayor tu piedad
Que pudo ser nuestra ofensa.

Las alusiones teológicas que se hacen en el coloquio no son obscuras ni impropias; las locuciones vulgares son poco comunes; el gracioso apenas se presenta una vez, sin decir, nada repugnante, y no falta algún rasgo de afecto religioso bien expresado.

El coloquio quince se escribió con motivo de la llegada á México del Virrey D. Luis de Velasco, y también nos parece bueno. El principal objeto del autor fué hacer el panegírico del Virrey, aprovechando la ocasión para darles consejos de buen gobierno, especialmente por boca de los ángeles que figuran en la pieza, la cual tiene otra buena cualidad, rara en su género, carencia de gracioso. En los personajes serios hay pocos casos de expresiones bajas ó groseras.

El coloquio diez y seis y último, intitulado «El Bosque Divino,» es el más extenso y complicado, parte en prosa y parte en verso, con variedad de metros, figurando multitud de personajes. Se divide en dos jornadas, siendo la segunda tan extensa, que, como cree el Sr. García Icazbalceta, parece que el autor pensó hacer otras y olvidó su propósito, sospecha que se confirma viendo que la segunda jornada tiene intercalado un entremés.

El argumento del coloquio diez y seis es el siguiente: Dios tiene en el mundo un bosque donde guarda su ganado, es decir, los fieles, quienes son acometidos por el Príncipe Mundano y la Princesa Halagüeña, acompañados del Demonio y de los Vicios. El bosque tiene siete puertas, que son

los siete Sacramentos, defendidas por las tres potencias del alma, asistidas de la Fe, el Angel de la guarda y las Virtudes. Aprovechando un descuido de los guardas del bosque entran á él los cazadores enemigos, y hacen presa en una parte del ganado, como explica Eslava con las palabras siguientes: «Aquí sale gran multitud de caza, aves y animales, ciervos y corderos, becerros, conejos, liebres, palomas, tortolillas y otros géneros de aves y animales alborotados huyendo de los perros, lazos y redes que les han echado los cazadores infernales. Los halcones y gavilanes que soltaron hicieron gran presa en las avecillas del Señor: matan gran número, porque los guardas se descuidaron, y la caza no miró por sí. Con la presa van ufanos los monteros malditos y todos sus valedores.»

Habiéndose organizado el ejército de la fe, acude en defensa del ganado, y queda vencedor. He aquí como se expresa el autor del coloquio: «Rendidos los Vicios, les atan las manos las Virtudes, y así presos, y quitada la presa, los llevan ante un carro triunfal, hecho en la misma forma y traza que está el cercado divino. Los cuatro Evangelistas sobre los animales que los vido Ezequiel, los Doctores de la Iglesia y todos los que guardaron la caza de Cristo, han de salir cada uno con una bandera, y en ella un Mártir ó una Virgen, como se verá adelante. Ha de ir en el carro el Cordero que vido San Juan en su Apocalipsis, y Cristo crucificado en él.»

La idea del «Bosque Divino» es excelente, la lucha del bien con el mal, idea que ha inspirado obras magníficas á los poetas cristianos, como la Divina Comedia del Dante. La alegoría del coloquio está autorizada por el uso, en casos como estos: según la teología cristiana un Cordero representa á Jesucristo y una Paloma al Espíritu Santo; en la literatura hebrea la mujer es comparada con una tórtola ó una cervatilla; en la literatura griega encontramos comedias de Aristófanes, donde los personajes se presentan en forma de avispas, pájaros ó ranas; los fabulistas, por medio de animales, explican los vicios, las virtudes, los sentimientos, etc.

Se recomienda también el coloquio diez y seis de Eslava por el lenguaje correcto, la versificación generalmente buena, algún movimiento y animación, algo de trama, de difi-

cultades para llegar al desenlace. Sin embargo, la pieza que nos ocupa tiene los siguientes defectos: lo superfluo de varios personajes y escenas, las muchas locuciones vulgares, la aparición de tres personajes grotescos, Remoquete, lacayo de Doña Murmuración; Guiñador, paje del Príncipe; y el Diablo Cojuelo llamado Don Cojín.

Hasta aquí hemos manifestado acerca de los coloquios de Eslava lo que nos parece haber en cada uno de más característico; juzgándolos en conjunto, creemos que todos son recomendables por las cualidades siguientes: lenguaje correcto, versificación fácil y eufónica, estilo natural y sencillo, adornos poéticos usados con la conveniente moderación; todo esto dominando y salvas las excepciones. Los defectos de forma más comunes en Eslava son el uso promiscuo de *le* y *lo*, en caso oblicuo, sin que el autor siga sistema fijo, y el abuso de aspirar la *h:* la aspiración de la *h* sólo debe admitirse, algunas veces, como licencia poética. Sin embargo, el uso frecuente de la *h* aspirada se nota aun en algunos poetas clásicos de España, como Ercilla en la *Araucana* y Jáuregui en el *Aminta*.

De todas maneras resulta, atendiendo á las cualidades formales de los coloquios de Eslava, que no hay ninguno verdaderamente malo, verdaderamente despreciable; así es que, relativamente á su género, pueden clasificarse en dos categorías: buenos y medianos. Por otra parte, la imparcial crítica tiene mucho que alegar en defensa de los defectos señalados á las composiciones dramáticas del poeta de Nueva España, como brevemente vamos á indicarlo.

Las digresiones teológicas estuvieron admitidas durante la edad media y al comenzar la moderna, en toda clase de composiciones, porque el espíritu de controversia religiosa dominó en ese tiempo. Las alegorías se encuentran aún en los más notables escritores antiguos, modernos y contemporáneos, bastando citar los nombres de Esquilo, Dante, Lope de Vega, Calderón, Goëthe, Byron y Meyerbeer: á Dante imitaron Mena y otros poetas españoles formando una escuela que algunos llaman alegórica; el famosísimo *Fausto* de Goèthe no es más que un drama alegórico, así como varias piezas de Byron, el Cielo y la Tierra, Manfredo, Caín, etc.; la aplaudida ópera *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, tiene todos los caracteres de auto sacramental,

según observo Puibusque en su obra citada anteriormente. Los anacronismos fueron moneda corriente, no sólo entre los poetas dramáticos sino entre los épicos, como Dante, Tasso y Camoens. Lo mismo puede decirse respecto al uso de locuciones prosaicas, groseras y aun indecentes, desde Aristófanes y Plauto. Marchena confiesa ingénuamente, hablando de la literatura española: «Es defecto *general* de nuestros escritores incurrir en chocarreros y juglares, cuando aspiran á ser chistosos, y ni aun el ilustre autor de D. Quijote está siempre inmune de esta labe.» Relativamente al sistema de lo joco-serio ó de la tragicomedia, pertenece á todo el círculo de composiciones que Lessing llama *comedia gótica*, cultivada no sólo por los españoles, sino por los ingleses, alemanes, etc. Entre las piezas dramáticas de los antiguos pueden considerarse como tragi-comedias varias comedias satíricas de argumento serio y forma jocosa. Plauto calificó su *Anfitrión* de este modo:

................faciam ex tragedia
Comedia ut sit omnibus iisdem versibus
Faciam ut commixta sit tragi-comedia.

Supuesto lo dicho, resultaría no sólo injusto, sino ridículo, censurar á Eslava por defectos que en su tiempo no lo parecían, siendo irracional pretender que todo escritor posea un genio reformista, adelantándose á las preocupaciones de su época. Eslava, considerado como autor de dramas sagrados, no puede colocarse al lado de Lope y de Calderón, porque no tiene la grandiosidad, la magnificencia, el atrevimiento de concepción del último, ni la gracia, caballerosidad y elegancia del otro; pero entre los poetas de segundo orden merece ocupar un puesto distinguido: además, ya observamos que Eslava se propuso únicamente escribir *coloquios*.

Tal es, en definitiva, nuestra opinión acerca de las piezas sagradas de Eslava. Respecto á sus *Canciones Divinas*, sólo diremos una palabra, porque nos hemos extendido ya mucho en este capítulo. Las canciones de nuestro poeta son de mérito, pues en ellas dominan estas cualidades: lenguaje castizo, versificación buena, sencillez, naturalidad y gracia.

Concluiremos haciendo una observación general respecto á lo que conocemos de las obras de Eslava, y es que ellas no sólo son apreciables como monumento literario, sino también histórico y lingüistico. En las composiciones de Eslava hay muchos pormenores relativos á los usos y las costumbres de su tiempo, que no se encuentran en crónica ó historia alguna, y en esas mismas composiciones puede el filósofo estudiar las alteraciones del idioma español en México, de este modo: palabras cuyo uso se ha perdido completamente; palabras que han cambiado de sentido sin cambiar de forma; otras que han cambiado de forma y no de sentido; voces tomadas de los idiomas indígenas.

Tantas circunstancias reunidas en González Eslava, permiten considerarle como uno de los principales adornos de nuestra literatura.

NOTAS.

1ª Antes de los preceptistas modernos enseñó Horacio, «que no se combinara bruscamente lo serio con lo jocoso.»

2ª Para comprender mejor los coloquios de Eslava, conviene tener presente lo que sobre esa clase de composiciones dice Revilla (Op. cit.)

«El *drama teológico* es la representación de una acción sobrenatural habida entre dioses, semidioses, ángeles, demonios y demás seres sobrenaturales. Su objeto es siempre representar en forma dramática un concepto teológico ó un hecho prodigioso de la Divinidad; su fin tiene más de moral y religioso que de artístico; su concepción es épica, y el elemento dramático no es en tales producciones otra cosa que un medio de sensibilizar conceptos abstractos ó excitar el interés y la devoción del público.

«A veces, sin embargo, el drama teológico se aproxima al verdadero drama, por ser su asunto una acción humano-divina, esto es, un hecho realizado por fuerzas sobrenaturales, pero verificado en la tierra. El tal caso, puede la parte de la acción humana que haya en el drama ofrecer verdaderos caracteres dramáticos, pero sin que la concepción pierda por ello su carácter predominantemente épico.

Puede haber, por tanto, dos formas del drama teológico: una en que la acción se desarrolla entre personajes sobrenaturales, y por regla general, en regiones sobrenaturales también; otra en que la acción se realiza en el mundo, terciando en ella personajes humanos y mezclándose los hechos milagrosos con los naturales. Lo primero pudiera denominarse simplemente *drama teológico*, lo segundo *drama teológico histórico*. Ejemplo

del primer género es el *Prometeo encadenado* de Esquilo, y del segundo los dramas en que se representan el nacimiento y muerte de Jesús.

«El drama teológico ha existido en casi todos los pueblos. La mayor parte de los dramas indios pueden contarse en este género La obra citada de Esquilo es un verdadero drama teológico. El teatro de la Edad Media apenas cultivó otro género que éste. Los *autos, misterios, milagros y moralidades* de aquella edad, los dramas de la monja alemana *Hrotswitha*, que vivió en el siglo IX, las representaciones de la *Danza de la muerte* son buena prueba de lo que aquí decimos. En los tiempos modernos, el drama teológico no tiene igual preponderancia, salvo en España, donde lo cultivaron con maravillosa perfección nuestros grandes dramáticos del siglo XVII, señaladamente *Calderón de la Barca.*

«El auto puede considerarse como una manifestación especial del drama teológico, del cual se distingue por adoptar la forma alegórica. El concepto teológico que el auto expresa se representa en una acción alegórica, cuyos personajes son indistintamente seres sobrenaturales, hombres, y personificaciones de entidades abstractas (la fe, la gracia, la humanidad, el pecado, etc.) Esta acción sólo en la apariencia es un verdadero drama, siendo en el fondo una oposición metafísica de ideas y conceptos abstractos. Es, pues, el auto una concepción puramente épica, donde no existen verdaderos elementos dramáticos ni hay otro interés que el religioso. Tanto los autos como los dramas teológicos, abren vasto campo á la fantasía y á la inspiración del poeta y admiten fácilmente el lirismo, por lo cual suelen distinguirse por la grandeza y originalidad de la concepción y las galas del estilo, del lenguaje. Estas composiciones se escriben en verso, por regla general.

«El auto es de origen cristiano. Nació en la Edad Media, como una de las varias formas del teatro eclesiástico-popular, y se cultivó principalmente en España.

«El nacimiento y la pasión de Jesucristo, y sobre todo, el misterio de la Eucaristía, fueron el tema predilecto en que se inspiraron nuestros poetas para crear producciones prodigiosas, llenas de misticismo y de poesía. Cultivaron este género todos nuestros grandes dramáticos, pero ninguno rayó en él á tanta altura como *Calderón*, cuyos autos sacramentales superan á todo encarecimiento.»

Lo enseñado por Revilla no supone que el drama teológico esté fuera de las leyes eternas del buen sentido, que en literatura se llama *buen gusto*, relativamente al lenguaje, estilo, versificación, propiedad de caracteres históricos y alegóricos, etc., según hemos explicado en el capítulo anterior.

CAPITULO III.

Noticias sobre D. Antonio Saavedra Guzmán, y su poema El Peregrino Indiano.—Diversos juicios acerca de esta obra.—Análisis de ella.

El bibliógrafo Beristain dice acerca del antor que nos ocupa en el presente capítulo, lo siguiente: «Saavedra Guzmán D. Antonio, natural de México, hijo de los primeros pobladores de este reino, y biznieto del primer conde de Castelar, D. Juan Arias de Saavedra. Se dedicó al estudio de las bellas letras, especialmente la poesía y la historia, y en la de su país añadió el auxilio de la lengua mexicana, que supo con perfección. Estuvo casado con una nieta de Jorge de Alvarado, otro de los capitanes de Cortés, y hermano del famoso Pedro. Pasóse á España á fines del siglo XVI, y en setenta días de su navegación, compuso con los materiales que había acopiado en siete años, la siguiente obra: *El Peregrino Indiano*, impreso en Madrid por Pedro Madrigal, 1599.» Ultimamente se hizo otra edición de «El Peregrino Indiano» en el folletín del periódico «El Sistema Postal» (México 1880), con un prólogo de García Icazbalceta.

Por la lectura que hemos hecho de El Peregrino Indiano, vemos confirmadas las noticias de Beristain sobre Saavedra Guzmán, pudiendo agregar otras que Guzmán mismo da en su poema. Saavedra Guzman hace subir su alcurnia al infante D. Manuel y la reina Loba, según manifiesta en el canto catorce. En el canto once dice que fué corregidor de Zacatecas, y se queja de que injustamente le despojaron del cargo, dejándole olvidado y pobre, no obstante sus servicios y los de sus antepasados.

***

Las quejas del autor acerca de su situación, no debe seguramente haberlas tenido relativamente al éxito de la obra que escribió, pues ésta obtuvo los mayores elogios de los contemporáneos. El ilustrísimo Balbuena numera á Saavedra Guzmán entre los excelentes poetas de las Indias Occidentales. Lope de Vega, en un soneto que dedicó á nuestro escritor, le llama «el Lucano de Cortés.» Vicente Espinel, en otro soneto, califica El Peregrino Indiano de «pura, cendrada y verdadera historia.» Dorantes, de quien hablamos en el capítulo primero, cree que Saavedra Guzmán, usó *tinta de muy hermoso color* para escribir su *Peregrino.*

Más adelante, Clavijero dijo lo siguiente: «Antonio Saavedra Guzmán: noble mexicano. En su navegación á España compuso en veinte cantos la Historia de la Conquista de México, y la publicó en Madrid con el título español de El Peregrino Indiano, en 1599. Estas obras deben contarse entre las históricas, pues sólo tienen de poesía el verso.» Beristain calificó El Peregrino Indiano de «más natural y exacto que el poema en prosa de D. Antonio Solís.» Prescott cita tres veces el Peregrino Indiano, y aun copia algunos de sus versos: llama á Saavedra Guzmán «cronista poeta, aunque más cronista que poeta,» y califica su trabajo de *fielmente histórico.* Alcántara, en su *Historia de la literatura española* (Madrid, 1884), siguiendo á Ticknor, considera «que *La Mexicana* de Lasso y el *Peregrino Indiano* son crónicas rimadas, si bien en el último hay más poesía que verdad.» García Icazbalceta, en el citado *prólogo*, califica el poema que nos ocupa de: «prosaico casi siempre, incorrecto, flojo, desmayado, pobre en las rimas; el poema de Saavedra Guzmán apenas si merece tal nombre.»



Por nuestra parte, he aquí el juicio que hemos formado acerca de la obra de que tratamos. Es una historia verdadera con algunos adornos poéticos, y lenguaje generalmente castizo; pero desaliñado, mala versificación y estilo prosaico, vulgar y aun bajo en ocasiones. La siguiente análisis comprobará nuestra opinión.

D. Antonio Saavedra Guzmán hace preceder su poema de

un breve prólogo, en el cual manifiesta que su intento es escribir una historia verdadera y no fingida, poniéndose así á cubierto de toda censura por no haber seguido las reglas de la epopeya. Observa el autor que gastó más de siete años en reunir los materiales de la obra; pero que la escribió en sólo setenta días de navegación, agregando estas sinceras palabras: «No lo digo por merecer loor de lo bueno, sino para descargo de lo malo.» Efectivamente, la diferencia de tiempo que tardó Saavedra Guzmán en reunir datos respecto á valerse de ellos, puede dar idea de la distancia que hay entre su trabajo, considerado como historia ó poesía. Como historia, nadie ha dudado que ni duda que nuestro autor trató el asunto que se propuso, con toda fidelidad, mientras que como poeta incurrió en defectos que ya hemos indicado antes, y que veremos prácticamente en el curso del presente capítulo.

El canto primero tiene por argumento la «salida de Cortés con su armada de la Isla de Cuba, y tormenta que sufrió.» La primera octava dará idea del estilo más elevado que usaba el poeta.

> Heroicos hechos, hechos azañosos,
> Empresas graves, graves guerras canto
> De aquellos españoles belicosos.
> Que al mundo dejarán un nuevo espanto:
> Pues con audaz esfuerzo y valerosos
> Hechos, con pecho pío y zelo santo,
> Redujeron tan bárbaras naciones
> De sus ritos infieles y opiniones.

El verbo *reducir*, verso séptimo, no rige en castellano la preposición *de* sino *a*, y antiguamente *en*. Sin embargo á los poetas les es permitido alterar, á veces, el régimen de los nombres y verbos, separándose del uso común. Así Carvajal en el salmo ciento cuatro dice: «Hasta dentro *en* palacio.» El uso general pediría aquí la preposición *de*.

Lo que sí nos parece defectuoso es la locución del verso cuarto: «Dejarán un nuevo espanto.» Espanto significa aquí asombro, haciendo falta la preposición *en*, antes del artículo indeterminado, y debiéndose usar un calificativo más propio que *nuevo*. Pudiera acaso decirse: «Que al mundo dejarán en grande espanto.»

Algunos lectores de oído delicado hallarán cacofónico el verso sexto por la concurrencia de *hechos* con *pecho.*

El canto primero está adornado con la descripción de la tempestad que sufrió Cortés; con una arenga que éste dirige á sus soldados; con la reseña de los capitanes que le acompañaban y con rasgos poéticos en diversos lugares. He aquí una muestra.

Siendo uno de los fines de los conquistadores del Nuevo Mundo propagar la religión cristiana, supone Saavedra Guzmán que el demonio se opone y que á efecto de conseguir su intento, desata la tempestad. Ficción poética semejante se encuentra en otros autores, como en la «*Asamblea de los espíritus inmundos para impedir el triunfo de los cristianos,*» de Cristóbal Meza.

Relativamente á la reseña de los capitanes de Cortés, se creerá que esta es la oportunidad de hacer un paralelo con la misma reseña hecha por Moratín; pero omitimos semejante paralelo, porque conocemos ser muy inferior Saavedra Guzmán á Moratín, y porque la situación en que se colocaron los dos escritores es diferente. Moratín hace la reseña de los capitanes de Cortés, suponiéndolos en tierra, montados en sus corceles, y Saavedra Guzmán describe una escena en el mar dentro de las naves.

El canto segundo trata de la entrada de Cortés en Acuzumil, lo que allí sucedió con Calachuni y la llegada de Aguilar.

No es del todo despreciable, en el canto segundo, un discurso que Cortés dirige al cacique Calachuni y sus súbditos, tratando de someterlos, por la razón, á la fe de Cristo.

También es de notar en el canto segundo, la descripción de una fiesta que tuvieron los indios, y de que son parte los siguientes versos:

No pudo saber más, porque ha venido
Un mitote solemne celebrado,
Y cien mil invenciones diferentes,
Con diversos regalos y presentes.
Donde la trompa, el cuerno y atambores,
El caracol, sonaja y la bocina,
La flauta, los cantares y dulzores
Suenan con invención muy peregrina.

Allí era el referir de sus amores,
Cual con donaire para el otro inclina
Un ñudoso bastón, y muy airado
El golpe arroja huyendo por un lado.

La palabra *mitote*, tomada del mexicano ó azteca, significa hoy *alboroto*, *desorden;* pero Saavedra Guzmán la usa en su verdadero sentido, que es *baile ó danza*. La Academia Española admite la voz *mitote* en su genuina significación, diciendo: «especie de baile ó danza que usaban los indios.»

Lo más notable del canto tercero es la descripción de la batalla que los españoles ganaron en Tabasco, y el incidente de haber encontrado Còrtés una de sus naves, que había perdido. En el mismo canto tercero pueden recomendarse, siquiera como medianos, algunos trozos de discursos pronunciados por los caciques en el senado.

Aquí es de advertir, una vez por todas, que en manera alguna es defecto de El Peregrino Indiano la continua referencia de batallas, por ser conforme á la verdad histórica; y aunque se tratara de un poema épico, tampoco habría defecto, pues según las reglas de la estética, la situación más conveniente al poema épico es la lucha, el estado de guerra, entendiéndose una lucha grandiosa, nacional, entre pueblos distintos, y nunca la guerra civil, con sus mezquinos odios de partido. En la relación de la conquista de México, se adunan perfectamente el interés histórico y el encanto poético: nada más grande, nada más heroico que un puñado de valientes, decididos á morir ó vencer, en medio de millones de contrarios, dando lugar á una lucha entre hombres de raza, costumbres y fines enteramente distintos: los hijos del antiguo Cáucaso y los indígenas de la joven América; el hombre blanco y el hombre bronceado; una civilización adelantada frente á la semi-barbarie; la religión, que tuvo por fundador á quien dijo «mi yugo es suave y mi carga ligera,» tratando de sustituir á los sangrientos ritos de Huitzilopochtli. Y todas las escenas que esa lucha ocasiona, teniendo por teatro el panorama pintoresco de las llanuras de Tlaxcala, las alturas de Orizaba, el valle de México. Aun autores que han escrito en prosa sobre la conquista de México, sintieron arder su imaginación y produjeron obras de arte, como en su tiempo la historia de Solís, y modernamente la de Prescott.

Uno y otro más bien han cantado que narrado las hazañas de aquéllos que, al parecer de los indios, traían por armas los rayos del cielo y por secuaces dioses superiores á los de los indígenas, y cuya venida hacía largos años estaba profetizada por los vates americanos.

Para no detenernos en transcribir el todo ó parte del canto cuarto, sólo diremos que está realzado con varias arengas, con la descripción de la marcha del ejército español, con la animación de estilo al referir el combate entre españoles y potonchanos, y con algunas figuras de retórica.

En el mismo canto cuarto, hay una palabra antigua, cuyo examen haremos brevemente, porque llama la atención, no por su falta de uso actual, sino porque ha cambiado de sentido. Esa palabra es *nonada.* Antiguamente *nada* significaba *cosa*, y para hablar negativamente, se decía *nonada*, esto es, ninguna cosa. Así, por ejemplo, Hugo Celso dice: «Dios hizo el mundo de nonada.» La palabra *nada* que usamos actualmente es un residuo de *nonada.*

El canto quinto es interesante, porque en él se refiere la continuación de la batalla con los potonchanos, y hay dos episodios poéticos, uno la sentida relación que hace el rey Cavalacán de sus amores, y el otro las dolientes quejas de la viuda del cacique Chamabato, al saber la muerte de su consorte.

El asunto del canto sexto es la última derrota que sufrió el rey de Tabasco, cuyo retrato copiaremos aquí como muestra del mismo canto.

> Venía armado muy vistosamente
> El rey Tabasco, bravo y poderoso,
> De conchas de tortuga solamente,
> Cubierto espalda y pecho valeroso,
> Esas meten en agua muy caliente,
> Y por medio sutil y artificioso
> Con una ligazón que las ablanda
> Casi las vuelven como cera blanda.
>
> Era este coselete tan bruñido,
> Que pasta y fino aceró parecía,
> Trae el retrato suyo allí esculpido
> Que como en claro espejo se veía,
> Donde nadie señal ninguna vido
> Que buril ni pintura descubría,
> Asido de un león muy ensañado
> Que él con las manos ha despedazado.

Por despojos, la piel traía cubierta,
Despojos suyos, que era estatu-ido
Que nadie la trujese descubierta
No habiendo al animal muerto y vencido.
Fué que estando Tabasco en la encubierta
De una fuente, lugar que había elegido
Donde bañarse, y viéndole desnudo
Le acometió el león bravo y sañudo.

Salió del agua tan ligero y presto
Que se quedó el león como asombrado;
Aguardándole estuvo en pie, y enhiesto
Para hacer su golpe enherizado,
Tabasco viendo al bravo contrapuesto
Arremetió furioso y ensañado,
Y haciéndole del cuello de él se abraza,
Y allí le aprieta, mata y despedaza.

No vino pertrechado de esmeraldas,
Perlas preciosas, nácares ni oro,
Ni atavíos compuestos ni guirnaldas
Que el alma trae envuelta en triste lloro.
Siente verse cortar las largas faldas
De su reputación que es su tesoro,
Su contento, su bien, su bizarría,
Y esto con su persona defendía.

Sólo traía una tiara puesta,
Real insignia entre ellos muy usada,
Orejeras de oro y una cresta,
Y al remate una borla matizada,
Nariguera traía, por ser esta
La cosa entre señores más guardada,
Cacles tejidos muy curiosamente
Con las suelas de cuero de serpiente.

Traía cuatro pajes á los lados,
(De pieles de unos tígueres cubiertos)
Nietos de dos caciques señalados
Que en gran daño del reino eran ya muertos.
Llevaban cuatro cuerpos dibujados
En sus cendales todos descubiertos:
Eran los reyes que él había vencido
Cuando ganó aquel reino engrandecido.

Otros cuatro llevaba muy lucidos
De plumas, mantas, joyas adornados
Iban delante, cerca y divididos,
Con los pertrechos de él más continuados
Un arco y dos carcaxes muy fornidos,
Un montante y espada bien labrados
Una rodela de oro matizada
Y con su estirpe en ella dibujada.

Lo que nos parece más digno de notarse en las octavas anteriores es lo siguiente:

Las octavas primera y segunda se recomiendan por su naturalidad, aunque no tanto la segunda en virtud de la oración intercalar que comprende los versos cuarto, quinto y sexto.

La octava terceta es muy defectuosa. *Cubierta, descubierta, encubierta* son consonantes triviales y forzados. *Cubrir* en lo antiguo, significaba vestir, poner, y aun hoy se dice «cubrirse el sombrero» por «ponerse el sombrero» pero sea cual fuere el significado que se dé á *cubierta* (verso primero) tiene sentido contrario á *descubierta* (verso tercero). En «muerto y vencido» (verso cuarto) hay una gradación impropia: después de muerto el león ya no había que vencerle.

Por el contrario, en la octava cuarta, verso último, se encuentra una gradación conforme á las reglas del arte: aprieta, mata, despedaza. También es de alabar en el mismo verso el buen uso del acusativo *le* en vez de *lo*. Nos remitimos sobre este punto á la *Disertación* de D. José María Basoco intitulada: «De los usos del pronombre él en los casos oblicuos.» (México, 1868). El adjetivo *enherizado* por *erizado* del verso cuarto puede defenderse porque á los poetas les es permitido agregar una sílaba para completar el verso.

En la octava quinta hay dos figuras de retórica prosaicas, «traer envuelta el alma» y «cortar las faldas de su reputación.»

El verso primero de la octava sexta está mal medido.

Tígueres por *tigres*, en la octava séptima, es de las licencias permitidas á los poetas. Volvemos á encontrar en esta octava los consonantes forzados y triviales *cubiertos, descubiertos*.

En el canto séptimo se refiere la llegada de Cortés á Chalchichueca, hoy San Juan de Ulúa, donde fué recibido amistosamente.

El argumento del canto octavo es el consejo tenido por Moctezuma y sus capitanes con motivo de la llegada de los castellanos. En el mismo canto se encuentra el interesante episodio de la destrucción de las naves españolas.

La reunión del consejo de Moctezuma se describe de una manera que nos parece recomendable por su propiedad.

Respecto al episodio relativo á la destrucción de las na-

ves españolas haremos una observación histórica, y es que Saavedra Guzmán confirma la circunstancia de no haber sido incendiadas las naves, como vulgarmente se cree, sino echadas á pique. En cuanto al valor poético del episodio, nada favorable puede decirse, tomando por punto de comparación, como naturalmente ocurre, el magnífico canto de Vaca Guzmán: «Las naves de Cortés destruidas.»

En el canto noveno del Peregrino Indiano se refiere la entrada de Cortés á Tlaxcala. Además de la descripción de una batalla, del retrato de algunos personajes y de varios toques poéticos, esparcidos en el canto, el adorno principal de éste consiste en el episodio de la hechicera Tlantepuz, quien, convocando á los espíritus infernales, profetiza el triunfo de los españoles y aconseja la paz á sus compatriotas. En ese episodio hay dos defectos que son, sin embargo una excepción en Saavedra Guzmán, lo difuso de la narración y un pasaje de mitología impertinente. Saavedra Guzmán, más bien suele pecar por demasiado conciso, y en cuanto al uso de la mitología lo hace como los poetas más juiciosos y discretos en la materia. El pasaje de mitología fuera de propósito á que nos referimos ahora, es cuando la hechicera, en lugar de convocar á las dioses infernales de la teogonía tlaxcalteca, llama á Plutón, las arpías las furias, y al viejo Carón, haciéndolos intervenir en sus intentos.

Empero, Saavedra Guzmán tiene una defensa en el punto que nos ocupa, y es considerar que los grandes maestros abusaron de la mitología, y no por excepción como el escritor mexicano sino continuamente. Pudiéramos ocurrir, en prueba de ello, á hombres como Dante y Camoens; pero no hay necesidad de subir tan alto, y nos contentaremos con recordar á Cristóbal de Meza, el cual cuando supone reunidos á los malos espíritus para impedir el triunfo de los cristianos, habla del Tártaro, el Cocito, el Cervero, etc.

Lo que hay de curioso en el episodio de la hechicera tlaxcalteca es que Saavedra Guzmán refiere el caso como efectivo y no como ficción poética. He aquí la explicación que hace el autor mexicano, la cual será una nueva muestra de su dominante sencillez tanto en las ideas como en la forma.

Muchos historiadores han usado
Mezclar con la verdad de la escritura
Varias ficciones, y han considerado
Bien, pues sirve de adorno á la pintura;

Pero yo solamente he procurado
Contaros la verdad desnuda y pura,
Y digo que estos son tan agoreros
Que los rigen y mandan hechiceros.

Y es de manera, que hoy no hay en el mundo
Adonde se use más la hechicería,
Y algún indio en el arte, sin segundo,
Que habla con el diablo noche y día.
Esto es verdad, y como en ella fundo
La historia de este libro, no querría
Que se entendiese que es ficción ó cuento,
Pues no decir mentira fué mi intento.

El episodio de que hemos tratado recuerda uno de Balbuena, en *El Bernardo*, cuando describe la gruta del mago *Tlaxcallan*. La semejanza que hay entre el episodio de Saavedra Guzmán y el de Balbuena, hace pensar si éste tuvo presente á aquél. El pasaje de Balbuena, á que nos referimos, ha sido justamente calificado por Quintana de *disparatado* (Musa épica, notas.)

El asunto del canto décimo es el tratado de paz hecho con Tlaxcala y la guerra y toma de Cholula. La lectura de este canto es interesante por la descripción de Tlaxcala, la narración de las fiestas que allí hubo, el terrible suceso de la matanza de Cholula y un corto episodio relativo á los amores de Jorge de Alvarado con la india Xochitl. A propósito de lances amorosos conviene notar que Saavedra Guzmán omite en su poema aun la más leve indicación respecto á las relaciones de Cortés con la célebre Doña Marina, acaso por respeto á aquél, y sólo menciona á ésta cuando se une, como intérprete, con el ejército español.

En el canto undécimo se describe la ciudad de México, se refiere la entrada de Cortés á ella, y la prisión de Moctezuma. Vamos á copiar la descripción de México porque nos parece agradable en su conjunto, sin tomar en cuenta algunos defectos parciales.

Es México lugar bien asentado,
De edificios riquísimos, costosos,
De piedra pómez todo edificado
Con muchos torreones muy vistosos.
Todo de cal y arcilla fabricado.
Grandes casas y templos suntuosos.
Los techos son cubiertos de madera
Con ricos ventanajes por de fuera.

Está todo el lugar y su edificio
Fundado sobre agua en buena traza,
Y atraviesan acequias al servicio
De la ciudad, hasta la misma plaza.
No hay cosa mal compuesta, ni con vicio,
Antes no sólo ocupa ni embaraza,
Mas quedan tales calles anchurosas,
Que son, sacro Señor, maravillosas.

Fosado está el lugar con dos lagunas,
Que le rodean por cualquiera parte,
Calzadas como diques hay algunas,
Que le sirven de muro y baluarte.
No hay rebellines, ni trincheas ningunas,
Que descubierto está por toda parte,
Sólo usan de Cúes, á manera
De atalayas, espías ó tronera.

Están cuatro calzadas principales
Por donde se frecuentan los estados,
A trechos van de gruesos pedernales
Los pontones y pasos bien calzados.
Son éstos los caminos esenciales
De los pueblos más graves y estimados,
Texcoco, Xochimilco, Coyoacán,
Chapultepec, Tacuba y Cuautitlán.

Dos mil y más canoas cada día
Bastecen al gran pueblo mexicano,
De la más y la menos niñería,
Que es necesaria al alimento humano.
Procura cada cual á más porfía,
Sin exceptuar invierno ni verano,
Traer leña, maíz, cacao y fruta,
Y cuanto más la tierra les tributa.

Son las indias muy diestras marineras,
Y al agua meten muchas en canoa,
De éstas casi las más son las fruteras,
Que es el trato que entre ellas más se loa.
Son lenguaces, graciosas y parleras,
Reman con pala puestas en la proa,
De allí van convocando compradores,
Con mil motes, donaires y dulzores.

....

Habiendo ya hecho diversas observaciones sobre los defectos en que incurre generalmente Saavedra Guzmán, y teniendo que insistir en ello más adelante, nos limitaremos respecto al canto undécimo, á examinar cierta palabra que

en él se encuentra por los diversos usos que de esa palabra se hacen en España y en México. Me refiero al distributivo *sendos*.

Los autores antiguos usaron en España el adjetivo *sendos* y en el sentido de *cada cual*, como Jorge de Montemayor, Coloma, Cervantes y Mariana. Buenos escritores modernos de la Península dan el mismo significado á *sendos*. Martínez de la Rosa dice: «Se hallaban con sendos caballerosos de pelea,» esto es, cada uno con su caballo. La Academia Española no ha autorizado, hasta ahora, que se dé otra acepción á *sendos*, y algunos diccionarios modernos de la lengua castellana se conforman enteramente con el dictamen de la Academia, como el intitulado: *Enciclopédico*. Por lo tocante á Saavedra Guzmán, se ve en su obra que usa *sendos* como lo entiende la Academia.

Desde el siglo XVIII es cuando, según parece, comenzaron en España algunos escritores á tomar *sendos* en la acepción de *grandes*, *fuertes*, como el padre Isla que en materia de lenguaje es buena autoridad. En el diccionario moderno intitulado: «Diccionario nacional de la lengua española» se advierte que *sendos* no sólo tiene el significado que le da la Academia, sino también el de cualidad ó magnitud. De este último modo es como se usa generalmente en México la palabra que nos ocupa, por los escritores modernos, figurando entre ellos personas tan ilustradas como D. Bernardo Couto en su «Diálogo sobre la pintura mexicana.»

El asunto del canto duodécimo es la muerte de Qualpopoca, la prisión de Cacama, la de Moctezuma y la venida de Narvaez.

En el canto décimotercero se refiere la partida de Cortés á Cempoala, donde venció á Narvaez; la matanza de los nobles mexicanos por D. Pedro de Alvarado, en México; el levantamiento allí de los aztecas; la muerte de Moctezuma, á quien sucedio su sobrino Guatimotzin.

Aunque el objeto del presente capítulo es examinar el Peregrino Indiano en el punto de vista literario, y no histórico, sin embargo, nos parece interesante aprovechar una oportunidad para exponer y comprobar la opinión que hemos formado acerca de Saavedra Guzmán, como historiador. Creemos que Saavedra Guzmán es muy fiel en cuanto á la narración de los hechos; pero algo parcial á favor de los

españoles, en cuanto á la calificación de esos hechos. Para verificar nuestro aserto pasamos á copiar el pasaje relativo á la matanza de los nobles mexicanos por Pedro de Alvarado, haciendo después las observaciones necesarias.

Juntáronse quinientos principales,
Para el mitotiliztli señalados,
Todos culhuas, senores naturales,
Los mejores del reino y más honrados.
Entran en los alcázares reales,
Notablemente bien aderezados,
Joyas, perlas, y mantas, plumería,
Con mucha, gruesa y rica pedrería.

Y al són del teponaztle, un instrumento
Usado sólo en este ministerio,
Comenzaron el baile con contento
Al parecer de todo aqueste imperio;
Disimulando su dañado intento,
Pues para nuestro daño y vituperio,
Querían hacer que á todos nos matasen
Y para su comida nos guisasen.

Comenzando el mitote se holgaban
Tanto que el mismo gusto parecían,
Y en himnos solemnísimos cantaban
Los antiguos sucesos que sabían,
Y los presentes que también mezclaban
La esclavitud de ahora, y la decían,
Pronosticando su venganza, en modo
Que fácilmente lo entendíamos todo.

Viendo las cosas en tan mal estado,
Para salir del riguroso aprieto,
Determiné hacer el más honrado
Hecho que tuvo el mundo, y con secreto
Habiéndolo á los nuestros avisado,
Fuí con cincuenta, púselo en efecto,
Y pasé los quinientos á cuchillo,
Cosa notable, y digno de escribillo.

Quitáronles las joyas, y riqueza,
Y con el más tesoro lo pusieron,
Y aunque el hecho parece gran fiereza
Todos por acertado lo tuvieron:
Hícelo por quitar la fortaleza
De muchos que cabeza se hicieron,
Y pluguiera al Señor de lo criado
Que así se hubiera hecho en el estado.

La relación de Saavedra Guzmán, copiada anteriormente, tiene el carácter de sinceridad, naturalidad y sencillez que dominan en el autor. Esta relación, puesta en boca de Pedro de Alvarado, no es una ficción poética, sino que realmente la hizo el conquistador, tal como la pone el autor mexicano, y con ella se conformaron los historiadores Bernal Díaz del Castillo, Torquemada, Solís, Herrera y sustancialmente Ixtlilxochitl, quien agrega la circunstancia de que los tlaxcaltecas, por el odio que tenían á los mexicanos, levantaron á éstos la calumnia de tener preparada una conspiración contra los españoles. Así, pues, no debe censurarse á Saavedra Guzmán, haber admitido lo que admitieron autores como los citados antes: en lo que creemos se percibe la parcialidad de Saavedra Guzman es en la frialdad con que recita un hecho tan horrible, sin exhalar una sola queja de compasión en favor de los vencidos, como lo hicieron aun escritores españoles. Gomara, por ejemplo, observa que Pedro de Alvarado acuchilló y mató á los indios «sin duelo ni piedad cristiana,» y Sahagún exclama horrorizado: «Fué tan grande el derramamiento de sangre, que corrían arroyos de ella por el patio como agua cuando mucho llueve.»

Sin embargo de lo dicho respecto á la parcialidad que parece descubrirse en Saavedra Guzmán, la buena crítica que debe notar esa parcialidad, debe también disculparla atendiendo á las circunstancias que influían sobre el autor, á saber, su origen que era de la raza española; el de su esposa que, según hemos visto en otro lugar, descendía de Jorge de Alvarado; el dominio que en su época ejercían los castellanos; el respeto y aun veneración que entonces se tenía á los conquistadores; la opinión de la época relativamente á que la conquista no sólo era un derecho, sino una obra de piedad, porque se trataba de reducir naciones idólatras á la fe de Cristo; y por último, la circunstancia de que el Peregrino Indiano estaba dedicado al rey de España.

En el canto décimocuarto se relata la difícil salida de Cortés y los suyos de la capital, después de una reñida batalla dentro de sus muros, y de haber tomado los españoles el templo mayor con heroico esfuerzo. Al salir Cortés de la ciudad se verificó el famoso *salto de Alvarado* que varios anticuarios consideran hoy una fábula; pero que Saa-

vedra Guzmán admite como un hecho. No merece la pena detenernos en ese episodio; pero sí observaremos que el canto décimocuarto concluye con un verdadero pegote, y es la relación que hace Saavedra Guzmán de un sueño que tuvo, el cual tiene por objeto presentar, en el templo de la Fama, la apoteosis de los últimos reyes de España y de Hernán Cortés. Esa relación por ser difusa, pesada y no tener enlace con los sucesos del poema, de una manera directa, apenas podría tolerarse en obras de fantasía; pero de ningún modo en un trabajo histórico como el poema que nos ocupa. Parece que Saavedra Guzmán lo que se propuso con la ficción del sueño fué incensar al rey de España para preparar su ánimo, pues al comenzar el canto décimo quinto viene otro pegote, que consiste en quejas exhaladas por el autor con motivo de habérsele quitado algunos cargos que tenía, y de no ser recompensados debidamente los descendientes de los conquistadores, por los virreyes.

Haciendo abstracción en el canto décimo quinto, de las quejas importunas á que nos hemos referido, ese canto es de lectura interesante, porque en ella se describe la famosa batalla de Otumba y la entrada de los españoles á Tlaxcala, donde celebran un tratado de alianza con los naturales de aquella República. La batalla de Otumba ha dado lugar á una de las mejores narraciones que existen en castellano, y es la hecha por Solís. Como muestra de lo que por su parte pudo hacer nuestro Saavedra Guzmán, copiaremos el pasaje más interesante de la batalla, cuando Cortés quitó el estandarte al jefe azteca, determinando con ese hecho la derrota de los mexicanos.

Llegan al escuadrón que está apiñado
Abriendo con la muerte un gran portillo,
Tantos indios cualquiera ha derribado
Que no podría mi lengua referillo.
Matan, hieren, que al campo tan nombrado
Durando más. bastara á destruillo,
Traía el estandarte el esforzado
Sobrino de Cacama el desdichado.

Cortés, que en este trance riguroso
Doscientos y más hombres había muerto,
Acometió soberbio y animoso
Al que lo trae, con ira y desconcierto.

Dos lanzadas dió al indio valeroso,
De que le atravesó y cayendo muerto
Le quitó el estandarte de la mano
Y en la suya lo tremola ufano.

Luego que al general vieron en tierra,
Y que ya el estandarte había perdido,
Cesó en un punto aquella brava guerra
Por ser entre ellos fuero establecido.

Las observaciones que nos parecen más dignas de hacerse respecto á los versos anteriores, son las siguientes:

En el verso quinto hay una gradación impropia: *matan, hieren.*

En el verso sexto falta algo para hacer perspicua la oración, como después del adverbio *más*, poner «*la batalla,*» pues no se dice que es lo que había de «*durar más.*»

En los versos décimo segundo y décimo sexto se usa el acusativo *lo*, y en el verso décimo cuarto *le.* De este y otros pasaje de Saavedra Guzmán pudiera inferirse que el autor guarda el término medio, propuesto por algunos gramáticos, entre los *loistas* y los *leistas*, esto es, usar *lo* cuando se trata de cosas, y *le* cuando se trata de personas. Efectivamente, en los versos duodécimo y décimo sexto *lo* se refiere á estandarte, y el verso décimo cuarto *le* corresponde á la persona que traía el estandarte.

En el verso último, *fuero* está en el significado de *ley*, porque era ley entre los indios que cesase una batalla cuando se perdía el estandarte.

El canto décimo sexto trata de la batalla que dió Cortés á los mexicanos y culhuas en Huacachula, aliado con el cacique de allí: después de esa batalla se encaminó á México.

El asunto del canto décimoséptimo es la entrada de Cortés á Texcoco, y las batallas de Cuernavaca, Tacuba y Xochimilco.

El canto décimooctavo está adornado con cierto episodio amoroso, aunque no muy conducente al asunto del poema, y con la narración de un suceso interesante, cual es haber echado Cortés al agua los bergantines.

Con el canto décimonoveno se acerca el poema á su desenlace, pues el argumento es la última revista que Cortés hizo de sus tropas en Texcoco, el cerco de México y la primera batalla de los bergantines.

En el canto vigésimo concluye el poema, refiriéndose la toma de México y la prisión de Guatimotzin. Saavedra Guzmán anduvo acertado en el acontecimiento que escogió para terminar su obra, pues es de efecto artístico, por lo interesante, lo trascendental y lo decisivo. Con la toma de México y la prisión de Guatimotzin, cayó el imperio más poderoso que había en Anáhuac, y en adelante ya no tuvieron los españoles que sostener lucha más obstinada, habiendo habido reino como el de Michoacán que se entregase voluntariamente al monarca de Castilla. Desgraciadamente la forma que empleó Saavedra Guzmán en los últimos cantos, es de lo más defectuoso del poema, como si se hubiera cansado de corregir lo poco que corrigió al principio. Vamos á dar una prueba de ello copiando el pasaje relativo á la prisión de Guatimotzin, que con las observaciones subsecuentes, hará ver cuán verdadero es el principio artístico de que no hay obra de arte perfecta sin armonía entre la idea y la forma.

Iban cuatro canoas por el viento,
A donde Quauhtemoc se había metido,
Cortés mandó á Holguín en un momento,
Que con su bergantín bien prevenido
Las alcance, y con grande advertimiento,
Que á ninguno se toque ni sea herido:
Garci Holguín, el capitán famoso,
Cual pájaro veloz partió furioso.

Iba por las espumas navegando,
Que esperanza sus alas le prestaba,
Tal caza á las canoas les fué dando,
Que en un punto sobre ellas se hallaba.
El bravo Quauhtemoc, considerando
La ventaja que en todo le llevaba,
Se levantó á morir determinado,
Y con la mano apriesa le ha llamado.

Y viendo tres ballestas asestadas,
Y otros los arcabuces apuntando,
Y desnudas cuarenta y dos espadas,
Se rindió, de sus dioses blasfemando.
Díjole Holguín: las cosas ordenadas,
Y que el preciso hado va trazando,
No pueden los mortales reusallas,
Ni es afrenta rendirse en las batallas.

Prendióle, no con muestra rigurosa,
Y ante Cortés le trujo muy gozoso,
Con otra mucha gente poderosa,
Señores de aquel reino caudaloso.
Fué de Holguín la suerte tan dichosa,
De haber vencido un rey tan poderoso,
Y del hado ya el término cumplido,
Al dominio español se dió rendido.

Las cuatro canoas (verso primero) no podían ir *por* el viento: el autor quiso decir «que iban (veloces) como el viento.»

«Se había metido» (verso segundo) es locución prosaica.

En el verso sexto la fuerza del consonante *herido*, da lugar á una mala inversión, debiendo decirse: «que á ninguno se hiera y ni siquiera se toque.»

Furioso (verso octavo) es consonante forzado, resultando un adjetivo impropio. Después de haber ordenado Cortés á Holguín que á ninguno *tocara*, no había motivo para que partiera *furioso*. Podría haberse dicho: «Cual pájaro veloz va presuroso.»

Los consonantes de la octava segunda son triviales, como formados de terminaciones verbales de las más comunes.

El verso duodécino es muy cacofónico, por producirse hiato.

En la octava tercera se encuentran consonantes triviales como los gerundios *apuntando*, etc.

La locución «cuarenta y dos espadas» es prosaica y no se funda en hecho explicado anteriormente.

Omitiendo los muchos defectos de la última octava, sólo nos detendremos en observar uno que hará ver palpablemente el descuido con que escribía Saavedra Guzmán. Varias veces hemos notado que nuestro escritor solía hacer buen uso del pronombre *le;* pues bien, en esa última octava escribe correctamente, prendió*le*, verso primero, mientras que en el verso siguiente dice: «*lo trujo.*» Es de advertir que, para nuestro análisis, hemos consultado la primera edición del *Peregrino Indiano* (1599).

Aun pudiéramos agregar otras observaciones respecto á dicha obra; pero para evitar repeticiones, nos referimos al capítulo VII, donde analizamos un poema que tiene el mismo argumento del *Peregrino*, es decir, la conquista de México por los españoles.

CAPITULO IV.

Carácter de la poesía en México durante los siglos XVI y XVII.—Noticias de varios poetas del siglo XVII.

El carácter dominante de la poesía en México, durante el siglo XVI, vista por el lado favorable, consiste en la corrección del lenguaje, versificación generalmente buena, naturalidad y sencillez del estilo, conveniente moderación de adornos poéticos. Los defectos que se encuentran, á veces, son los que se derivan del prosaísmo y el descuido; pero esto relativamente hablando en los diversos escritores, desde el muy desaliñado Saavedra Guzmán hasta Terrazas, el cual presenta algunos rasgos de afectación. Es interesante observar que las mismas buenas cualidades y los mismos defectos que en México, se encuentran en la poesía de España, durante el período que nos ocupa, como que la literatura mexicana, en la época colonial, fué generalmente, respecto á la forma, una imitación de la española.

En el siglo XVII, cambió de índole la poesía tanto en España como en México; apartándose los escritores de la sencillez primitiva buscaron la pompa y la magnificencia en el lenguaje y la versificación, abriéndose de este modo la puerta á las exageraciones y extravagancias del llamado *culteranismo* ó *gongorismo*, sistema, que en lo general, explicaremos al tratar de Sor Juana, capítulo siguiente, limitándonos aquí á decir lo muy necesario respecto á México. Para esto bastará copiar el siguiente pasaje del Sr. García Icazbalceta.

«La lengua escrita siguió los mismos pasos que en España. Llana, castiza y grave en los principios, aunque no siem-

pre galana, tomó desde temprano un tinte de culteranismo que trascendía á la conversación, como atestigua el Dr. Cárdenas al recomendar las razones *bien limadas y sacadas de punto* que usaban los criollos, y que en realidad no eran sino frases conceptuosas y rebuscadas. En terreno tan bien preparado cayeron las instrucciones de los jesuitas, que algo de aquello traían ya, y que con los cursos de retórica, las arengas, los certámenes y el estímulo incesante á los ingenios para competir en agudeza más bien que en profundidad, exageraron la *trascendencia* de los criollos, que se fué por aquel agradable camino, y vino á convertirse en sutileza y depravación del buen gusto, no bastante bien defendido con el estudio de los clásicos antiguos. De ese modo se fué extendiendo el contagio, que ya empieza á sentirse en algunos versos de Eslava, y que luego tomó creces, fomentado desde España, hasta darnos en el siglo siguiente infinidad de poetas gongorinos, con un historiador como el P. Burgoa, y en el XVIII un Cabrera, acompañado de una nube de versistas ilegibles y de predicadores gerundianos.»

Hemos dicho antes que la poesía, en México, fué generalmente una imitación de la española durante la época colonial, en cuanto á la forma, y esto requiere explicación, porque es un error muy común creer que la literatura mexicana es en todo y por todo de segunda mano. La literatura mexicana tiene muchas veces originalidad en cuanto al objeto, en cuanto á los argumentos y aun en el tono y la expresión: es cierto que en el siglo XVI vemos á un mexicano repetir las hazañas del Cid Campeador; pero Saavedra Guzmán narra por primera vez la Conquista de México, y Terrazas canta el Nuevo Mundo. Eslava, ya hemos visto que tiene en sus coloquios un color local, mexicano, en armonía con el nuevo pueblo, con las nuevas costumbres, con los nuevos idiomas á que frecuentemente se refiere. Aun en los sentimientos que expresa la poesía lírica hay modificaciones según el lugar y las circunstancias donde aquellos se excitan, no siendo igual el amor tranquilo de los nacidos en el Septentrión al apasionado de los hijos del Mediodía; y así no pueden tener idéntico carácter, por ejemplo, los cantos del tepaneca Plácido, con motivo de la aparición de la Virgen de Guadalupe al tímido Juan Diego, que las alabanzas de los vates españoles á Santiago matando moros. Con más

razón se puede encontrar y se encuentra originalidad, en la poesía mexicana puramente descriptiva, en la que se inspira á presencia de la naturaleza propia de nuestro clima y de nuestro suelo. Tales observaciones serán amplificadas en el curso de esta obra; y ténganse presentes no sólo respecto al siglo XVI sino á los posteriores, especialmente cuando México se emancipó de España.

De todas maneras, ya hemos manifestado que la poesía degeneró en México, durante el siglo XVII, aunque no por esto faltó la actividad intelectual del anterior, como lo prueban varios hechos, bastando mencionar aquí el del número de personas que se dedicaron á la poesía en el referido siglo décimoséptimo pasando de cien los escritores en verso de ese período que hemos visto citados en varias obras. Sólo en el Triunfo Patérnico de D. Carlos Sigüenza y Góngora se encuentran composiciones poéticas de más de cincuenta escritores, premiadas en los certámenes que hubo con motivo de las fiestas en honra de la Inmaculada Concepción, pues los poetas de Nueva España, durante la época colonial, según explicamos en el capítulo primero, ejercitaban su numen especialmente cuando se verificaba alguna festividad civil ó religiosa, como la entrada de un Virrey ó Arzobispo, la coronación de un Príncipe, la canonización de un Santo, el estreno de una Iglesia, etc.; y así lo demuestran los títulos de las composiciones de la época, títulos que tendremos cuidado de transcribir literalmente algunas ocasiones, para que el lector pueda percibir el objeto y carácter de las obras á que se refiere. También en España se escribía con motivo de fiesta, justa, certámenes y otros acontecimientos.

Empero, si bien la abundancia de escritores en verso del siglo XVII es una prueba de la actividad literaria de Nueva España en aquellos tiempos, no por esto debe suponerse que todos esos autores eran poetas de primer orden, y antes bien, puede asegurarse, que la mayor parte fueron meros aficionados á las musas y escritores de circunstancias. Por nuestra parte, sólo una persona de México conocemos que escribiera satisfactoriamente en verso durante la época que nos ocupa, Sor Juana Inés de la Cruz. Sería, pues, inútil para una obra como la presente, que no es de bibliografía, entrar en averiguaciones sobre cada individuo que en el siglo XVII escribió un soneto, un romance ó cualquie-

ra otra composición, tanto más cuanto que el carácter poético de la época en casi todos los escritores fué uno mismo, el gongorismo, sin más que diferencia de grado. Así nos reduciremos á citar aquellos que aparecen como poetas menos malos ó más característicos de su época, clasificándolos en secciones para mejor orden y claridad.

AUTORES DE ARTE POÉTICA

Bernardino Llanos.—Natural de Ocaña en la diócesis de Toledo, tomó la sotana de jesuita en Castilla; pero pasó á México en 1585 sin estar ordenado *in sacris*. En la capital de Nueva España fué maestro de letras humanas más de cuarenta años. Murió con gran fama de virtud y saber á 22 de Octubre, 1639. En la biblioteca de la Universidad de México había dos manuscritos de Llanos, en verso, con los títulos siguientes: *Egloga latina in adventu P. Antonio de Mendoza in Collegium Divi Ildephonsi. Dialogus in adventu Inquisitorum in idem collegium.* El P. Llanos dió á luz una obra, que tenemos á la vista con el siguiente título: *Poeticarum Institutionum Liber, variis Ethnicorum, Christianorumque exemplis Illustratis, ad usum Studiosæ Juventutis. Per Congregationem B. M. V. Annunciatæ, in Societatis Jesu Collegi Mexicani| Gymnasiis Autoritate Apostolica, institutam Collectore, ejusdem Societatis Sacerdote, qui eidem Præsidet Congregationi Antonio Rubio Præfecto* (*Mexici Apud Henricum Martínez. Ann. 1605*).

Se divide en dos partes, una relativa á la poesía profana y otra á la cristiana, declarando el P. Llanos que su libro es un compendio de otros, *quitados los conceptos lascivos y viciosos*. Primeramente da las reglas generales de la poesía, y después trata en lo particular, de la epopeya, comedia, tragedia, tragicomedia, bucólica, sátira, elegía, lírica, epigrama y epitafio. Nuestro escritor comprueba sus reglas respecto á la poesía profana, con ejemplos de los clásicos griegos y latinos, especialmente éstos, y respecto á la poesía cristiana, con los salmos de David y autores religiosos de nuestra era, antiguos y modernos, como Prudencio, Ausonio, Sanázaro, etc. En la obra que nos ocupa asoma el mal gusto literario, pues se dan reglas sobre los juegos poéticos que comenzaron al decaer las literaturas griega y lati-

na, y de los cuales tanto abusaron los gongoristas. Los juegos poéticos en que en que el P. Llanos se ocupa son los anagramas, enigmas, centones, emblemas, jeroglíficos, laberintos, símbolos, etc.

Al frente de la *Poética* del P. Llanos, se ve un epigrama del P. Pedro Flores, donde se descubre al autor de la *Poética*. He aquí el epigrama:

> Floribus hunc lustrans varium vernantibus Hortum,
> Nobilis Authoris nomen abesse doles?
> Hortum sed lustra, justoque medére dolori
> Hunc et cum reliquis floribus ipse dabit.
> Clarius id rogitas? En justis annuo votis:
> En omnes, at non ordine reddo notas:
> Is si non Nardus, certe *Nardinus* et ipse
> Ver et nos inter *La*, solvé tenet.

Este epigrama le insertó Beristain dos veces en su Biblioteca, artículos relativos á Flores y Llanos. Al hablar de éste hace la siguiente rectificación bibliográfica: «Aunque el P. Sotuelo en su *Biblioteca* dice que el P. Llanos fué autor de otros dos opúsculos: 1º *Advertencias para aprender Gramática Latina.* 2º *Poesis Christiana*: debe advertirse en cuanto este segundo que está incluido como segunda parte en la *Poética.*»

El mismo Beristain, artículo relativo al P. Flores, llama impropiamente *Sollanos* al P. Llanos, así como en el artículo *Congregación de la Anunciata* le supone indebidamente autor de la Poética del referido Llanos.

P. Tomás González, jesuita español avecindado en México, donde fué maestro de retórica. Escribió:

«De Arte Rhetoricæ libro 3.» Mexici apud Ruiz 1646, et 1652, et 1683, et 1714. 8.—«Explicación de las sílabas sobre el libro V de Nebrija.» Imp. en México por Juan Ruiz 1640, 8 y reimp. varias veces.—«Liber de Epittetis.» Mexici 8.—«De Poeticis locutionibus ordine Alphabetico.» Mexici 8.—«Epigrammata, quæ ad faciliorem Epigrammatis componendi usum adolescentibus Poeticæ facultatis candidatis, proponuntur.» Mexici ex Officina Bernardi Calderón 1653. 8.

POETAS LATINOS.

Juan Muñoz Molina, nació en México á principios del siglo XVII, y desde la edad de 13 años comenzó á obte-

ner espléndidos triunfos en todas las funciones literarias. Fué bachiller en teología y cánones, y ordenado de presbítero, pasó á España graduándose de Doctor en la Universidad de Avila. El Rey premió el mérito de Muñoz, nombrándole Maestre-Escuelas de la catedral de Yucatán donde murió todavía joven, siendo Arcediano. Fué reputado como eminente retórico, poeta, canonista, teólogo y filósofo. Se cita de él un «Elogio en verso del virrey Cerralvo.» (México, 1630.) Según Beristain «tuvo tal facilidad para la poesía, tanto castellana como latina, que no había amanuense que le alcanzase escribiendo lo que él dictaba.» El padre Valdecebro dice, que «conoció en México á Muñoz, y fué testigo ocular del acto literario, en que después de haber hablado hora y media en prosa, se soltó hablando en verso latino con la misma facilidad y elegancia.»

Francisco Samaniego, Lic. y Dr. por la Universidad de Ocaña. Nació y estudió en España; pasó á México, como relator de la Audiencia, y aquí fué uno de los jueces en la residencia del Virrey Valero. En 1645 se le nombró fiscal de la Audiencia de Manila, donde falleció. Era de raro ingenio, agudo y festivo, y tan buen letrado como humanista. Escribió y publicó en México varias obras, en prosa, y la siguiente en verso: «Novendialia Manium nobilissimæ Etnæ de Vega Samaniego.» (Mexici, 1642.) Es una elegía, en versos latinos, á la memoria de una sobrina con quien el autor iba á casarse.

Llamamos la atención sobre la poesía de Samaniego porque fueron muy pocas las del género erótico, en México, durante la dominación española: del siglo XVII sólo conocemos la elegía citada y algunas composiciones de Sor Juana.

Fr. Juan Valencia, mercenario mexicano. Obtuvo varios cargos importantes de su orden, pasó á Europa como definidor en 1614, y murió en el convento de Veracruz, siendo comendador, Enero de 1646. Sabía de memoria el diccionario de Calepino, y dejó escrito un libro intitulado: *Teressiada, sive Teressia á Jesu Elogium* 350 *Disticis Latinis retrogradis.*

Sea lo que fuere respecto al valor literario de esta clase de composiciones, lo cierto es que la obra citada presenta grandísima dificultad, y prueba plenamente la rara pericia

del autor en el idioma latino. Habiendo consultado Valencia sus versos con el jesuita Canal, reputado por el mejor humanista de la Compañía de Jesús en Nueva España, quiso éste dar su opinión, también en versos retrógrados, y estuvo para perder el juicio antes de lograrlo. En Europa el polaco Juan Lascio escribió un corto *Canto* en esa clase de versos, el cual se juzgó digno de publicar, y lo fué con grandes elogios en el *Parnaso Poético Nemeseo*. El sistema de versos retrógrados ó anacíclicos se había usado en los últimos tiempos de la literatura latina: á esos versos, á los acrósticos, numéricos y otros por el estilo, llamaba Marcial *difficiles nugæ*. Al decaer la literatura griega, en tiempo de la escuela de Alejandría, hubo quien se ocupara en amoldar los versos de modo que representasen alguna figura, como un huevo, una zampoña, etc., y lo mismo se hizo cuando la literatura latina llegó á su decrepitud: la obra maestra de ese género es el elogio de Constantino el Grande, escrito por Porfirio, serie de composiciones en forma de altar, planta, órgano, etc. Trifiodoro escribió una *Odisea lipogramática*, es decir, que en cada canto falta una letra del alfabeto. En castellano hay cinco novelas, faltando á cada una de ellas alguna vocal. Tales juegos literarios no fueron, pues, peculiares de México, que los tomó de España, y ésta especialmente de los árabes. Véase la *Metamétrica* y *Rítmica* de Caramuel, y los *Orígenes de la poesía castellana* por Velázquez.

Mateo Castroverde, jesuita natural de México. Escribió un poema latino en alabanza de la Inmaculada Concepción, que D. Carlos Sigüenza califica de *elegante*, en su Triunfo Parténico, donde inserta un trozo del poema. Castroverde floreció á mediados del siglo XVII.

Illmo. D. Francisco Deza y Ulloa. Nació en la ciudad de Huejozingo, de padres ilustres y ricos. Estudió en México, y en su Universidad recibió la borla de Doctor en Cánones. Hizo oposición á varias cátedras y obtuvo en propiedad la de retórica. Fué Fiscal y luego Inquisidor del Tribunal de Nueva España, Vice-cancelario de la Universidad, y por último Obispo de Guamanga en la América Meridional, donde se radicó. En el Triunfo Parténico de Sigüenza y Góngora, hay unas octavas reales, en castellano del poeta que nos ocupa, que fueron premiadas por la Uni-

versidad de México, 1683. Escribió además las siguientes obras latinas: *Institutiones Rhetorices ad Scholarum usum accomodatæ*, *Epistola ad Doct. Dom. Josephum Adame et Arriaga. Ecclesiæ nocturna Pharus, sive Panegyris Div. Ignatii de Loyola*. Consta de doscientos exámetros latinos, y de veintisiete octavas castellanas. Relativamente al uso del latín en Nueva España, en lo general hablando, véase adelante, capítulo sexto y décimo, y en la sección de prosadores lo correspondiente á lingüistas.

POETAS LÍRICOS.

Pasando á tratar de la poesía lírica en castellano, diremos que ésta fué casi siempre sagrada por el espíritu religioso de aquellos tiempos y no sólo del siglo XVII, sino de toda la época colonial desde la conquista hasta la independencia. La literatura mexicana tiene en esto, analogía marcada con la española, según observamos en el capítulo primero.

Luis Sandoval y Zapata, mexicano de las más ilustres familias del país. El Padre Florencia, en su *Estrella del Norte*, califica á Sandoval de excelente filósofo, teólogo, historiador y político, «y de un espíritu poético tan alto que pudo igualar á los mejores poetas de su siglo.» Escribió: *Poesías varias á nuestra Señora de Guadalupe de México*, impresas en diferentes tiempos. Entre esas poesías se consideraba como de primer orden el siguiente *soneto*, donde el autor compara la transformación de las flores en imagen de la virgen, con la metamorfosis del fénix mitológico. Para nosotros, este soneto es de lo más disparatado y peor de la escuela gongorina, y las alabanzas que de él se hicieron demuestran el gusto pervertido de la época.

El astro de los pájaros espira,
Aquella alada eternidad del viento,
Y entre la exhalación del movimiento
Víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamórfosi se admira
Mortaja á cada flor: mas lucimiento
Vive en el lienzo nacional aliento
El ámbar vegetable que respira.

En 1645 publicó Sandoval un libro intitulado *Panegírico*

de la paciencia, y consta por el prólogo que tenía escritas y preparadas para la prensa otras nueve obras, á saber: Misceláneas castellanas. El Político Tiberio César. Elogio de la novedad. Panegírico de Orígenes. El Epitecto Cristiano Quæstiones Selectæ. Examenveritatis. De Magia. Doctrinæ Gentium et Hæreticorum.

Juan de Guevara, natural de México, capellán del convento de Santa Inés. Fué uno de los poetas más apreciados de su tiempo, y reputado como sobresaliente en las letras humanas, circunstancia porque fué elegido para Secretario del certamen poético que, en loor de la Virgen María, celebró la Universidad en 1654, la cual comisión se tenía entonces por muy honrosa. Escribió Guevara: Segunda jornada de la comedia *Amor es más laberinto*, de que trataremos al hablar de Sor Juana. *Certamen poético en elogio de la Concepción Mariana* (1654). *Centón de versos* premiado en el certamen público para solemnizar la dedicación del templo del hospital de Jesús fundado por Cortés. *Poesías sagradas* premiadas por la Universidad de México en 1683, insertas en el *Triunfo Parténico* de Sigüenza. Nuestro Guevara fué gongorista puro: omitimos ejemplos de sus composiciones, porque de la escuela gongoriana hemos puesto y habremos de poner muestras en el presente capítulo.

Padre Nicolás de Guadalajara, de quien no dice Beristain que fuera poeta. Consta que lo fué, en su *Vida* que escribió el P. Florencia, impresa en México, 1684. Allí se lee que escribió unas Meditaciones, y que «con deseo de hacer familiares las verdades fundamentales de dichas meditaciones, las iba reduciendo á versos» y se reprodujeron estas cinco décimas recomendables generalmente por su sencillez y claridad, cualidades raras en los escritos del siglo XVII.

Ojos míos, que excusáis
Por Dios el ver, no miréis,
Que en el cielo os abriréis
Por lo que agora os cerráis.
Lo que agora no gozáis
Es la basura del suelo,
Lo que veréis en el cielo
Será con eterno gozo,
Al mismo Dios sin rebozo,
Porque lo veréis sin velo.

Oídos, negaos al mundo
Si quereis excusar penas,
Que el canto de sus sirenas
Es tan fatal como inmundo:
Sea el silencio profundo
Vuestra música mejor;
Sea vuestro despertador
De dulce eterna memoria,
Porque la oigáis en la gloria
La voz de vuestro Pastor.

Olfato, cierra las puertas
A los olores profanos,
Que son fútiles, son vanos,
De cosas viles y muertas:
Tenlas solamente abiertas
Cuando por ellas te asomas,
A las divinas aromas
De tu dulce Redentor:
Síguelo, corre al olor
De sus celestiales pomas.

Gusto, sólo á lo forzoso
De un alimento grosero
Te concede, porque entero
Resucites y glorioso.
Cogerás eterno gozo
Si aquí siembras amarguras;
Mas si aquí siembras locuras
De crápula y embriaguez,
Cogerás absintio y pez,
Hiel de dragones, y horruras.

Tacto, si ser regalado
Con gozo y deleite eterno
Quieres, huye del infierno
Y sé aquí muy recatado.
Ama el cilicio acerado,
Aborrece la blandura,
Ama aquí la cama dura,
Que sembrando desta suerte,
Cogerás sólo en la muerte
El gozo que sólo dura.

El P. Guadalajara nació en Puebla, año 1631, y en 1648 entró en la Compañía de Jesús. Falleció en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla el 18 de Octubre, 1683.

Br. José López Avilés, mexicano, capellán y maestro de pajes del Virrey Fr. Payo Enríquez de Ribera y profesor público de letras humanas. Sólo en alabanza de la

Virgen de Guadalupe publicó un tomo en folio de versos latinos impreso en 1669. Escribió además: *Canto pastoril* en cien fojas impreso en México. *Versos latinos y castellanos á la Santísima Virgen* impresos, según Beristain, en 1682: esos versos son, en nuestro concepto, los que se encuentran en el *Triunfo Parténico*, publicado en 1683. Elogio á San Francisco de Borja cuya fecha no cita Beristain; pero creemos ser el mismo elogio que se halla en la obra: "Festivo aparato con que la Compañía de Jesús celebró en México á San Francisco de Borja" (1672.) De ese raro libro hemos podido ver un ejemplar: el elogio á San Francisco de Borja consiste en un epigrama latino, el cual fué premiado por la Universidad, lo mismo que los versos insertos en el *Triunfo Parténico*, donde Sigüenza hace de López Avilés el siguiente elogio: "El bachiller José López Avilés presbítero, destrísimo en la composición lírica, de que nos ha dado impresas insignes obras, puede ponerse en parangón con el poeta venusino, mereciendo por ello ser tenido por gran padre de las musas y honra de los certámenes académicos." Volveremos á hablar de López Avilés al tratar de los biógrafos y de los poetas descriptivos.

Lic. Francisco Ayerra y Santa María.— Nació en la ciudad de Puerto Rico; pero floreció en México, donde murió, 1708, á la edad de 78 años. Fué presbítero secular, y desempeñó los cargos de capellán de Jesús María, primer rector del Seminario y visitador del arzobispado. Existen de Ayerra los siguientes trabajos literarios: *Poesías sagradas* premiadas por la Universidad, insertas en el Triunfo Parténico (1683.) *Versos* premiados en el certamen poético por la canonización de San Juan de Dios (1702.) *Inscripciones y poesías* con que recibió México al Duque de Alburquerque. *Epigrama latino* que conserva Beristain en su biblioteca. Sigüenza hace de Ayerra el siguiente elogio: "El Lic. D. Francisco de Ayerra y Santa María, aunque es el *animæ dimidium meæ*, que de su querido Virgilio decía Horacio, ninguno que lo conozca me censurará de apasionado si digo que es elegante latino, poeta admirable, agudo filósofo, excelentísimo jurisconsulto, profundo teólogo, orador grande y cortesano político, realzándose todas estas perfecciones con ser una erudita enciclopedia de las floridas letras." Para que se conozca el mal gusto de la

época, vamos á copiar algún trozo de una Canción de Ayerra que mereció primer premio, compuesta de centones de D. Luis de Góngora, trabajo tan difícil como anti-artístico, en que no toman parte ni la inteligencia, ni la imaginación, ni el sentimiento; obra de lentitud mecánica, que puede compararse á la del artesano que incrusta madera, ó del que forma mosaicos taraceades con piedras de diversos colores.

Son. f. 8	Poniendo ley al mar* robusto pino,	Son. f. 15
Son. f. 3	Verero bosque de árboles,* al viento,	Son. f. 6
	Que lo trata imperioso,* alado roble,	Sol. f. 159
Son. f. 22	En campo azul* del líquido elemento	Sol. f. 174
Son. f. 3	Desata montes* de inquieto lino,	Son. f. 3
Oct. f. 55	De escollo mil* no hay cabo que no doble:	Sol. f. 159
Com. f. 224	El Príncipe Troyano* el hurto noble,	Son. f. 32
Oct. f. 54	De lo que ilustre luego	
Sol. f. 168	En el farol de Tetis* hurtó al fuego,	Son f. 34
Con. f. 42	Parte á llevar* en tan ciertas mares:	Sol. f. 166
Pan. f. 182	Deidad que en la isla* Delfos algún día	Can. f. 43
Ibidem	Inclito es rayo* métrica armonía,	Ibidem
Loa. f. 143	Término fué* deste prudente Numa.	Ter. f. 55
Ibidem	Que á sus aras llegó* pureza suma,	Oc. f. 145
Loa. f. 143	Orbe ya hermoso de sus* patrios lares,	Oct. f. 145
Ibidem	Esfera celestial* donde devoto	Oct. f. 143
Terc f. 55	Peregrino gentil* cumplió su voto.	Ibidem.

La desgraciada invención de los centones, en castellano, se debe á D. Juan Andorrilla Larramendi, quien con versos de Garcilaso, compuso el poema *Cristo en la Cruz.* Antes se había usado el mismo sistema al decaer la literatura clásica: por ejemplo, la Emperatriz Eudoxia formó un poema con versos de Homero.

Br. Pedro Muñoz de Castro, presbítero mexicano. Según Beristain fué de ingenio fecundo, de erudición amena, de laboriosidad y estudio infatigables. Sigüenza y Góngora, en su Triunfo Parténico, le califica como hombre de agudo ingenio. Los cabildos eclesiástico y secular de México se valieron de él para muchos trabajos publicados á nombre de aquellas corporaciones. Los títulos de las obras que salieron con su propio nombre son dignos de trasladarse literalmente como muestra, algunos de ellos, del estilo y espíritu literario de entonces. *Varias poesías premiadas por la Universidad de México en el certamen poético en ho-*

nor de la Concepción de la Virgen María. Impreso en el libro *Triunfo Parténico* (1683). *Elogio del Patriarca Señor San José* (1696). *Exaltación magnífica de la Betlemítica rosa de la mejor americana jericó, y acción gratulatoria por su plausible plantación dichosa, nuevamente erigida en religión sagrada por la Santidad del Sr. Inocencio XI que celebró en esta nobilísima ciudad de México el venerable Dean y cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana y sacratísimas religiosas* (MÉXICO. 1697). *Poesías en honor de San Juan de Dios, premiadas en las fiestas de su canonización* (1702). *Ecos de las Cóncavas del Monte Carmelo y resonantes validos tristes de las Raqueles ovejas del aprisco de Elías carmelitano, sol con cuyos ardores derretidas en llanto sus hijas las religiosas Carmelitanas de México lamentan la pérdida de su amantísimo benefactor el Exmo. Sr. D. Fernando de Lencastre Noroña y Silva, virrey que fué desta Nueva España* (1717).

POETAS NARRATIVOS.

Dejando ya á los poetas líricos, pasemos á tratar de los historiadores. Hemos visto que en el siglo XVI no hubo en Nueva España poemas épicos sino históricos, y lo mismo se observa durante el siglo XVII, dividiéndose los argumentos en religiosos y de historia patria. He aquí una noticia de los principales poetas historiadores del siglo décimoséptimo.

Don Arias Villalobos, natural de Jerez, en España, presbítero secular del Arzobispado de México, donde se radicó á principios del siglo XVII. Como poeta y bien instruido en la historia de los antiguos mexicanos, escribió: *Historia de México en verso castellano desde la venida de los Acolhuas hasta el presente* (1623). *Canto* en que se describe la ciudad de México (1623.) Tambien escribió Villalobos algunos epitafios latinos y castellanos para el cenotafio de la Marquesa de Guadalcázar, Virreina de México (1619), y algunos artículos en prosa. La Historia de México ha sido calificada por un buen juez, Clavijero, como de poco mérito; respecto al gongorismo del *Canto*, puede juzgarse por su título: «El Mercurio Mexicano.»

Francisco Corchero Carreño, nacido en España, avecindado en México, donde hizo sus estudios. Fué cape-

llán de la cárcel de cortes, dejando á su muerte los bienes que poseía para objetos de beneficencia. Estimado por su saber y virtudes, durante su vida, terminó ésta en Febrero de 1668. Escribió un poema intitulado: "Desagravios de Cristo en el triunfo de su cruz contra el judaismo. Poema heróico." (México, 1649). Carreño hace en el prólogo las siguientes aclaraciones: que era nativo de Jerez de la Frontera que escribió movido por el pesar que le causaba la circunstancia de haberse verificado en pocos años cuatro autos de fe; que usaba un metro *nuevo*; que diversos autores le han precedido en narrar poéticamente la vida de Jesús; que él lo hace bajo el punto de vista histórico, dividiendo su obra en tres partes, las cuales llama *discursos*. Vamos á copiar el argumento de ellos como muestra del poema:

En Nazaret un Paraninfo anuncia
La Encarnación, y al tiempo prefinido
Nació en Belem de el Tribu esclarecido
De Judá, huye á Egipto, y restaurado
En el templo minerva laureado
Lo ostento entre los Sabios, y la fama
A tantas luces hombre y Dios lo aclama,
Niega el Hebreo lo propuesto y hace
Agravio á Cristo, y éste desvanece,
Cristo en la Cruz, y el desagravio crece.

No República ya, la más querida,
La reina esclava, el pueblo desterrado;
El sacerdocio, y templo profanado;
El principado, culto y rito,
Como sombra pasó: todo prescrito.
En medio de la Hebdomada sagrada,
Que á Daniel por Gabriel fué señalada.
Cumplidas ya tres veces y prescritas
Por el prolijo tiempo definido,
Y el pueblo Hebreo más endurecido.

Por no perder sus plazas los togados,
Y el inicuo Caifás la presidencia,
En consistorio pleno la inocencia
De Cristo macularon, que el aliento
Vital, restituyó del monumento
A su querido Lázaro que había
Cuatro tornos del Sol, que en él yacía
Que Cristo es el Mesías verdadero
Prueba Gamaliel, y es entregado
De Judas y después crucificado.

El poema de Carreño fué muy alabado en su época. A nosotros nos parece importante por el asunto; pero careciendo en su forma de mérito literario, se reduce á una narración seca y prosaica de la vida de Jesucristo, sin galas poéticas, con mala versificación generalmente y rasgos gongorinos. El poema se halla comprobado con citas de la Biblia, Santos Padres y diversos autores, y adicionado con notas históricas, cronológicas, etc.; mucha erudición y nada de buen gusto.

Gaspar Villagrá. Sirvió como capitán de infantería en la conquista de Nuevo-México, y en todas las expediciones que dirigieron los generales Oñate y Saldívar. Escribió en verso castellano un poema intitulado: «La Historia de la Nueva-México» (Alcalá, 1660). Hemos podido ver un ejemplar de esta curiosa obra, perteneciente al Sr. García Icazbalceta, formándonos de ella el juicio que pasamos á manifestar. La historia de la Nueva-México tiene dos circunstancias recomendables, una en el fondo y otra en la forma, á saber: la fidelidad con que se refieren los hechos, la sencillez y naturalidad del estilo y del lenguaje. Esto último es tanto más notable en la época que dominaba el gongorismo. Sin embargo, Villagrá no se sostuvo en el justo medio, é incurrió en vicios literarios opuestos á los del gongorismo, siendo la obra que escribió muy prosaica, sin ficciones poéticas que la adornen y puesta en versos sueltos, generalmente muy flojos, que hacen fastidiosa su lectura. Es sabido que el verso suelto engaña con su aparente facilidad, teniendo realmente muchas dificultades: es preciso para que los versos sueltos suenen bien, que sean sonoros, robustos y perfectos; que se ponga mucho esmero en la elección de palabras y en la numeración de los períodos; que las ideas sean más elevadas y las imágenes más vivas; que haya, en fin, más poesía. Nada de esto tiene el poema que nos ocupa, de manera que sólo puede ser apreciable para los eruditos que busquen allí algún hecho obscuro ó desconocido, como en cualquier crónica histórica: en el poema de Villagrá se copian, á la letra, cédulas reales, mandamientos y actos de posesión.

Antonio Morales Pastrana, natural de la ciudad de México, empleado fiscal, perito en las letras humanas y de algunos conocimientos en las divinas, escribió: «Canción

histórica de la milagrosa imagen de Guadalupe» (1697). No fué esto lo único que escribió Morales Pastrana respecto á la Virgen de Guadalupe, pues en 1685 el franciscano Benítez había dedicado un sermón á Pastrana en que le dice: «Ha hecho en obsequio de la soberana imagen de Guadalupe muchos y diferentes poemas con la energía virgiliana y cultura gongorina de su numen.» En 1671 publicó nuestro autor una descripción de las fiestas con que se celebró la beatificación de Santa Rosa, y en 1694 un poema castellano á los Dolores de María.

Carlos de Sigüenza y Góngora, ilustre mexicano, una de las mayores glorias de Nueva-España, de quien trataremos largamente al hablar de los prosistas, pues se distinguió más bien como sabio que como poeta. Escribió en verso lo siguiente: *Primavera indiana*, poema sacro-histórico sobre la Virgen de Guadalupe (1662, 1668, 1683). Otro *Poema* en elogio de San Francisco Javier, escrito en 1668 y publicado en 1700, ya muerto el autor. *Poesías sagradas* en la obra *Triunfo Parténico*, premiadas por la Universidad (1683). El claro talento de Sigüenza y su mucha instrucción no fueron bastantes para libertarle del mal de la época, el culteranismo ó gongorismo. Prueba de ello es la siguiente ininteligible *Canción*, que obtuvo el primer premio de la Universidad.

Es curioso observar que Sigüenza condenó el gongorismo en su prólogo al *Paraíso Occidental*; también en España algunos escritores condenaron el gongorismo y le practicaron, según observamos al tratar de Sor Juana. En el Diccionario de Historia, publicado en México por Andrade, se dice que Sigüenza no fué gongorista; pero quien tal cosa escribió explica después «que sólo por noticias conocía las poesías de nuestro autor.»

No del farol de Tetis, cuyas luces
Oriente son de líquidos cristales,
Rayos de nieve apeteciste undosa,
Ave real si ardiente te introduces
A agotar los raudales
De ese mar de esplendor, donde ardorosa
Etérea mariposa,
Tanto afectas la sed de sus centellas,
Que sientes, que de allí la noche fría
(A instancias de su ardiente hidropesía)

Brillos les da á beber á las estrellas,
En cuyas luces bellas
Quizás tu ardor purpúreo se saciara,
Si en sangre su esplendor se equivocara.
Tú, á quien si el aire múrice tributa,
Veneno tirio le tributa el monte,
En cuantas fieras y aves reverentes
Tu monarquía adoran absoluta;
Tú que en el horizonte,
Que á Tebas infamaron impacientes
Espíritus ardientes
De odios fraternos, con sublime vuelo,
La que al bosque debió vegetal vida
Lanza no entonces, Parca, si homicida
Si vapor la sublimas, con recelo
No admitiéndola el cielo,
.Rayo la fulminó, y entre las flores
Vivió otra vez, y respiró verdores.
Bramó entonces el mar, gimió la tierra,
Y á la imperiosa voz de Jove airado
Rota su solidez, franqueó Caronte
Tartáreas sombras que el Averno encierra.
Mientras precipitado
No al cristalino Erídano Faetonte,
A Estigio si Aqueronte
Amfiano veloz, fuego respira,
En tanto que el severo Radamanto
Las urnas registrando del espanto
En el hueso fatal que Atrópos gira
Vital su estambre mira,
Que en él no fué primero (y es lo cierto)
El dejar de vivir que el estar muerto.
Triunfo mayor, deíficos ardores,
Que por su indulto bebes en tu oriente
Te aseguran, bellísima María.
Cuando en radiantes, en purpúreas flores,
Lo traslada á tu frente
El que á tu misma sangre le debía
El Abril que vivía
Si antes madero vil, laurel ya ahora.
¿Pero cómo no así, si allá en lo eterno
A la voz de la luz roto el Averno
Tus rayos más que sus tinieblas llora?
Porque cándida aurora
De sombras de Anfiárao preservada
Toda eres gracia cuando el mundo nada.

Canción abate el vuelo,
Que á esta Aguila Real que adora el cielo
Has menester, en suma,
Para más remontarla mejor pluma.

Sigüenza fué, en su época, tan apreciado como poeta que Sor Juana le dedicó el siguiente soneto:

«Dulce, canoro Cisne Mexicano
Cuya voz, si el Estigio lago oyera
Segunda vez á Euridice te diera
Y segunda el Delfín te fuera humano:

A quien si el Teseo muro, si el Tebano
El Ser en dulces cláusulas debiera,
Ni á aquel el griego incendio consumiera,
Ni á este postrara Alejandrina mano:

No al Sacro Numen con mi voz ofendo,
Ni al que pulsa divino plector de oro
Agreste vena concordar pretendo;

Pues por no profanar tanto decoro,
Mi entendimiento admira lo que entiendo.
Y mi fe reverencia lo que ignoro.»

BIOGRAFÍAS EN VERSO.

Una rama importante de la poesía histórica en México fueron las *Biografías*, no sólo por las muchas que se escribieron, sino porque algunas se referían á personas contemporáneas, sirviendo hoy como documentos históricos. Don Francisco Sosa, en la obra que acaba de publicar intitulada *Episcopado Mexicano*, ha hecho uso, para tratar de Fray Payo Enríquez, de la biografía en verso que escribió José López Avilés, con el título *Debido recuerdo de agradecimiento leal* (1684). Este libro puede servir como muestra de lo que era el gongorismo aplicado á la biografía poética: el poema de López Avilés se divide en dos columnas, una con las noticias biográficas, y otra con citas de multitud de obras concordantes en latín y en castellano. Es el sistema de *centones* á que nos hemos referido tratando de Ayerra. De las otras biografías en verso del siglo XVII, pudiéramos citar muchas; pero nos parece bastante con las siguientes.

Vida de Santa Rosa de Lima, en verso castellano (1670). Turcios, su autor, era natural de México y maestro de primeras letras en la misma capital. En este lugar conviene

advertir que crónicas rimadas así como biografías en verso, del género sagrado y profano, se encuentran en la literatura española, madre de la mexicana.

Sucinta copia de la milagrosa vida y prodigios singulares de San Nicolás el Magno, en verso castellano (1675).

Vida de Santa Gertrudis en verso endecasílabo, escrita por José Mora, Dr. de la Universidad de México, quien tuvo los cargos de Juez eclesiástico en Querétaro, Canónigo doctoral y Dean de Valladolid en Michoacán. Mora escribió también algunas *poesías sagradas* premiadas por la Universidad, y publicadas en el *Triunfo Parténico* (1682).

Epílogo en verso castellano de la vida y virtudes del venerable Sebastián de Aparicio. Se imprimió en Puebla (1689), de donde era nativo el autor, franciscano.

POETAS DESCRIPTIVOS.

Relativamente á la *poesía descriptiva* observaremos que por tal se entiende generalmente la descripción de las obras del arte y especialmente de la naturaleza, siendo circunstancia notable y digna de observar, que los poetas de Nueva España no cultivaran la poesía descriptiva de la naturaleza, independientemente, sino como parte aislada en otra clase de composiciones, según el ejemplo que pusimos, capítulo I, al hablar de Eugenio Salazar. Este fenómeno literario llama tanto más la atención cuanto que los poetas coloniales estaban rodeados de la grandiosa, rica y bella naturaleza del Nuevo Mundo, pareciendo muy extraño que fuesen insensibles á sus encantos. De todas maneras el hecho existe, y nosotros le explicamos de dos modos: en primer lugar, los poetas de Nueva España estaban dominados especialmente por el espíritu religioso, y puestos sus ojos en el cielo, rara vez los volvían á la tierra; por otra parte, en aquellos tiempos el modelo supremo del arte era la literatura greco-latina, y es sabido que los antiguos clásicos no han dejado poemas que merezcan, en rigor, el título de descriptivos, siendo entre ellos la descripción un adorno de las demás composiciones. Hasta después de Lucano, en la literatura latina, la descripción se convirtió en un género particular. Los ingleses y los alemanes son quienes desarrollaron la poesía descriptiva, imitada y aun, á veces,

perfeccionada por los franceses. Las obras de los poetas mexicanos que vamos á citar, darán idea de lo que era en Nueva España la poesía descriptiva.

Descripción del viaje que hizo el marqués de Villena por mar y tierra á México, en verso castellano (1640,) escrita por Matías Bocanegra, de quien hablamos más adelante. La literatura latina presenta ejemplo de un viaje en verso: *Itinerario* de Rutilio.

Descripción poética de las honras fúnebres que hizo México al Sr. D. Felipe IV, y de las fiestas con que celebró la proclamación del Sr. D. Carlos II (1666). *Poética descripción de la pompa plausible con que se dedicó el magnífico templo de la catedral de México* (1668). *Relación en verso castellano de la solemnidad con que se dedicó el templo de San Felipe de Jesús* (1673). *Epílogo en verso castellano de las obras que ha hecho en México el Exmo. Sr. D. Fr. Payo Enríquez de Ribera* (1676). *Novena venida de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios á México*, en verso (1673).

Estas y otras obras por el estilo, fueron escritas por el Presbítero Diego Rivera, natural de Nueva España.

Como ejemplo de las composiciones de Diego Rivera y de los juegos literarios de su época, vamos á copiar una glosa escrita por él, la cual obtuvo primer premio en el certamen poético á que se refiere la obra: «Festivo aparato con que la Compañía de Jesús celebró la canonización de San Francisco de Borja» (México, 1672).

Si el fin, Borjas, en las proezas
de Alcídes principio fué,
á las tuyas cierto es qué,
por donde él acaba empiezas.

Alcídes avergonzado
á vista de Borja quede,
cuando su valor no puede
dejar á Borja atrasado;
que aunque los ha equivocado
la fama por sus grandezas,
halló Alcídes en riquezas,
de conocimiento extrañas,
el principio en las hazañas,
si el fin Borja en las proezas.
Poco importa que arrogante
se rotule su valor;

si es indicio de temor
el no pasar adelante,
luego si Borja constante
en dos mundos puso el pie,
con justa razón diré
que adquiriendo nueva gloria,
con él la mayor victoria
de Alcídes principio fué.
Borja, ya no hay que dudar
opinión tan verdadera,
porque aunque Alcídes no quiera,
se lo has de hacer confesar.
El bien puede publicar,
que no ha enviado su fe
hazañas que en otro ve;
mas quedara avergonzado,
que aunque muchas no ha envidiado,
á las tuyas cierto es qué.
Si Alcídes plantó en España
las dos columnas valiente;
tú, Borja, en el Occidente,
obraste mayor hazaña.
Tu fundación desengaña
lo vano de sus proezas;
si él terminó sus firmezas
viendo el piélago profundo,
y pasas tú al Nuevo-mundo,
por donde él acaba empiezas.

Descripción en verso de la calzada que va de México al santuario de Guadalupe, por José López Avilés, de quien ya hemos hablado anteriormente.

Panegírica dedicación del templo para la mejor heroína de las montañas, Santa Isabel, mística Cibeles de la Iglesia (1681.) Es una descripción en verso del templo de Santa Isabel de México, y de las fiestas de su dedicación. *Descripción panegírica del nuevo templo de Santa Teresa la antigua* (1684.) Estas obras fueron escritas por Felipe Santoyo, natural de Toledo, portero de la Audiencia de México. En 1690 publicó Santoyo otra obra, con el título de *Poesías varias sagradas y profanas;* y en 1702 unas *Octavas reales*, en loor de San Juan de Dios, premiadas en el certamen poético de las fiestas de su canonización.

Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del Príncipe D. Carlos (1662.) El au-

tor de esta descripción, y de otras semejantes, fué Don Alonso Ramírez de Vargas, natural de México, capitán, Alcalde mayor de Misquiaguala, hijos de padres nobles, muy estimado por sus virtudes y saber. Ramírez Vargas escribió igualmente algunas poesías líricas, como las que se leen en el *Triunfo Parténico*, premiadas por la Universidad, y en la obra «Festivo aparato con que la Compañía de Jesús celebró en México la canonización de San Francisco de Borja,» las cuales también fueron premiadas. Sigüenza y Góngora calificó á Ramírez Vargas de «poeta excelentísimo, que ha poseído desde su niñez la llave dorada de los retretes de Apolo, donde le han sugerido las musas, cuantos versos suaves, cuantos poemas heroicos, cuantas consumadas obras han sido empleo gratísimo de los comunes aplausos.» Ramírez Vega era gongorista consumado. Como muestra de sus poesías pondremos el siguiente *soneto*, que obtuvo primer premio, y se encuentra en la obra citada anteriormente: «Festivo aparato, etc.»

Muerto al obsequio, al mundo y al estado
Hércules vencedor, Borja valiente,
A un golpe tuyo, lóbrego Occidente
Ya tres, ya siete monstruos han llorado.
Triforme Gerión, que domellado
Fué tu brazo coyunda de su frente,
Y en siete bocas Hidra impertinente
Nilo sangriento fué que te ha aclamado.
Para pagar la muerte tus memorias
(Si á sólo mi golpe diez laureles haces)
Tres suda impulsos, y te da más glorias.
Muriendo vences en guerreras paces.
¿Cómo serán ¡oh Borja! tus victorias,
Cuando vives si triunfas cuando yaces?

POETAS DRAMÁTICOS.

El drama mexicano se limitó, en el siglo XVI, á los argumentos religiosos, como hemos visto en otro capítulo; pero en el siglo XVII se extendió á lo profano, según consta de las noticias que daremos luego. Contribuyó al adelantamiento de la poesía dramática, en el siglo décimo séptimo, la construcción del teatro llamado «Principal,» el cual permitía que la representación de las piezas se hiciese con más propiedad y decoro que antes. A mediados del mismo si-

glo XVII, había en México, un teatro de madera, situado dentro del Hospital Real: se incendió en Enero 19 de 1722. También existía en la capital de Nueva España, siglo XVII, un pequeño teatro en el palacio virreynal, donde se representaban comedias ciertos días de fiesta.

Juan Ortiz de Torres, natural de Nueva España, publicó en 1645, según Beristain, un «Elogio en verso castellano á la dedicación del templo de San Juan de Dios;» pero omite otras obras del mismo autor de que da razón el Sr. García Icazbalceta en sus *Adiciones á la Biblioteca* del mismo Beristain (M. S.), y entre esas obras la siguiente, que viene á nuestro propósito: «Alabanza poética, é instrucción oratoria que representó una dama en la fiesta del Santísimo Sacramento, que celebró la muy noble y muy leal ciudad de México este año de 1645. De la felicísima memoria de las insignes Isabeles de España» (México, 1645). Según este título se trata de un simple monólogo dramático.

Jerónimo Becerra, natural ó, por lo menos, vecino de la ciudad de México, ensayador mayor de la Real casa de moneda, publicó en 1651 una pieza más importante que la anterior, y fué una loa sacramental intitulada *La Poesía.*

Antonio Medina Solís, bachiller y presbítero mexicano. Autor de una *Loa* que se representó en el cerro de Guadalupe al colocarse la imagen del mismo nombre en Febrero 2 de 1667 (México, 1667).

Agustín Salazar y Torres.—No conocemos sus obras y, por lo tanto, nos limitaremos á copiar aquí lo que de él han dicho Beristain, *Biblioteca;* Ticknor, *Historia de la literatura española* (Madrid, 1851 á 56), y Alcántara, *Historia* de la misma literatura (Madrid, 1884).

«Nació en la ciudad de Soria á 28 de Agosto de 1642, y su madre fué hermana del Exmo. é Illmo. D. Marcos Torres de Rueda, obispo de Yucatán y virrey de México, quien trajo consigo á la América al sobrino en la tierna edad de cinco años. Estudió en los colegios y universidad de la capital de la Nueva España, y regresó á Europa con el virrey, duque de Alburquerque el año de 1660. Era en aquel tiempo ocupación favorita de los ingenios cortesanos el hacer comedias, y nuestro D. Agustín sobresalió con aplauso en este ramo de poesía, mereciendo la amistad y estimación del príncipe del teatro, D. Pedro Calderón de la Barca. Casóse

en Madrid con una ilustre joven, y fué destinado con su esposa en la lucida comitiva, que llevó á Alemania la Emperatriz, esposa de Leopoldo. Iba en ella su protector el duque de Alburquerque, nombrado virrey de Sicilia, quien hizo capitán á nuestro poeta, que vuelto á Madrid murió de 33 años á 29 de Noviembre de 1675. Su amigo D. Juan de Vera Tasis y Villaroel dió á luz algunas de las poesías de nuestro Salazar con el título de «La Cítara de Apolo.» Dos tomos en 4º Imp. en Madrid por Antonio González de Reyes, 1694.—Otras composiciones de nuestro poeta salieron á luz en México el año de 1654, en que tenía 14 años de edad, y se leen impresas en el *certamen poético* de la universidad literaria, que publicó D. Juan de Guevara. Escribió también—«Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Exmo. Sr. Duque de Alburquerque, su Virrey.» Imp. en México por Hipólito Rivera, 1653. 4.—Y el citado Vera Tasis en su prólogo menciona otros opúsculos inéditos de D. Agustín, que son:—«Itinerario de la Emperatriz y su Epitalamio.»—«Dos autos Sacramentales.—Varias Comedias.» —«Espejo de la hermosura.—Fábulas jocoserias.»—«Las Transformaciones Mexicanas.»—«Loa para la Comedia de Tetis y Peleo.»—«La destrucción de Troya.»—«Drama Virginal para la Universidad de México.»—(*Beristain.*)

«El tipo de la *Celestina*, creado por Cota y Rojas, se halla en comedias como *La Segunda Celestina*, de Agustín Salazar.... En 1667 salió á luz la *Cítara de Apolo*, de Salazar, producción tan mala ó peor que la de sus antecesores en el mismo género gongorista. La *Cítara de Apolo*, fué publicada poco después de muerto el autor por Vera Tasis, su mayor amigo, y el mismo que publicó las comedias de Calderón. Hay entre esas poesías una *Soledad*, imitación de Góngora y fábulas ó historias de Venus y Adonis, Orfeo y Euridice, al gusto de Villamediana. Salazar nació en 1642 y murió en 1675.... El *Orfeo* de Jáuregui está incluido en la *Cítara de Apolo* de Salazar, como si fuera de éste. No hay más diferencia que la primera octava y el título que en vez de ser *Orfeo* se intitula, á imitación de Góngora, *Fábula de Euridice y Orfeo.*»—(*Ticknor.*)

«Salazar nació en Soria el año de 1642, y á la edad de doce años recitaba de memoria *Las Soledades* y *El Polifemo* de Góngora, comentando los pasajes más obscuros de ambos

poemas. Fué escritor muy fecundo, puro y correcto, y poeta de buena y armoniosa entonación, no exento de sencillez y donaire: cultivó también el género festivo y escribió algunas obras dramáticas. Agustín Salazar y Torres, que floreció en Soria, 1642, y se educó en México, fué muy erudito, y á pesar de su buen talento no pudo imitar á Calderón como se propuso. Las mejores comedias de Salazar y Torres son: *Elegir al enemigo*, *Los juegos olímpicos*, y *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, que es la mejor de todas y se conoce también con el título de *La segunda Celestina.*»—(*Alcántara*).

Alonso Ramírez y Vargas, de quien hemos hablado anteriormente, fué también dramaturgo, pues aunque Beristain no cita ninguna pieza dramática suya, sí lo hace D. Carlos de Sigüenza en el «Triunfo Parténico,» mencionando un auto intitulado «El Mayor Triunfo de Diana,» del cual y del teatro donde se representó, da la noticia que nos parece interesante copiar aquí. «El Mayor Triunfo de Diana salió tan perfecto en las partes de que consta su primoroso artefacto, que juzgando no debérsele para su representación menos adornos que en los que su todo excedieron á cuantos aquí nos han vendido por grandes, se dispuso en el General uno;

> Cual ya dió Atenas
> Cual ya Roma teatro dió á sus escenas.

«No se advirtió en su estructura laboriosa cosa alguna que no se admirase perfecta, siendo sus apariencias y mudanzas tan instantáneas que dejaban burlados en su presteza á los ojos linces, admirándose éstos de las costosísimas galas que á cada paso servían; mientras se suspendían las atenciones todas con las músicas y acordada sonoridad de los instrumeutos, que á lo que presumo remedaban en algo los armoniosos del cielo, sin que faltasen jocosos sainetes, graves saraos, belicosos torneos, y todo lo demás que era consiguiente á grandeza tanta. Esperamos gustosísimos la edición de todas las grandes obras de D. Alonso, y esta es la razón de no haberse aquí impreso su elegantísimo auto. Repitióse éste, en las tardes de tres días seguidos, asistiendo á función tan grande, y por eso digna de no perderse, los Exmos. Sres. Virreyes, acompañados de

los gravísimos Senados de la Real Audiencia, y ciudad de México. El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición con sus ministros todos. El Cabildo Eclesiástico con la mayor parte de sus gravísimos, nobilísimos y literatísimos prebendados.»

Eusebio Vela aparece como nuestro autor dramático más importante del siglo XVII. Nació en Nueva España, y de él hace Beristain el siguiente juicio: «Poeta dramático que si no es igual á los Lope y Calderón, es seguramente superior á los Montalvanes y á los Moretos en la decencia de las jocosidades.» Escribió Vela las siguientes comedias, que no hemos logrado leer á pesar de haberse impreso la mayor parte. «El menor máximo S. Francisco.» «El Asturiano en las Indias.» «Por engañar, engañarse.» «Amar á su semejante.» «Las constantes españolas.» «Con agravios loco y con celos cuerdo.» «Por los peligros de amor conseguir la mayor dicha.» «El amor excede al arte.» «Si el amor excede al arte, ni arte ni amor á prudencia.» «La conquista de México, en tres partes.» «El apostolado en Indias.» «El héroe mayor del mundo.» «La pérdida de España por una mujer.» «El amor más bien premiado entre traición y cautela.»

Para terminar lo que podemos decir sobre el arte dramático en México, durante el siglo XVII, agregaremos esto. Las descripciones que se hacían de los arcos triunfales erigidos en obsequio de los Virreyes ú otros personajes concluían generalmente con una loa, esto es, una composición en que se hace el elogio de algún sujeto por medio de uno ó más personajes dramáticos. Es inútil presentar muestra de las loas, porque sólo encontraría el lector ese enmarañado é insufrible gongorismo de que ya hemos dado muestras en el presente capítulo. La costumbre de las loas se perpetuó en México, hasta concluir la dominación española, mejorando la forma de algunas á fin del siglo XVIII y principios del XIX, en que fué desterrado el gongorismo.

POETAS DIVERSOS.

Matías Bocanegra, nació en Puebla á principios del siglo XVII, entró á la Compañía de Jesús y fué muy esti-

mado de los Virreyes y Obispos de Nueva España por su vivo ingenio é instrucción en las letras humanas y ciencias sagradas. Bocanegra es autor de una *Canción á la vista de un desengaño* que llegó á hacerse popular en el país, se imprimió muchas veces y mereció la honra de ser imitada por varios poetas en los siglos XVII y XVIII. La fama que alcanzó esa canción nos obliga á copiarla íntegra, y á hacer sobre ella algunas observaciones.

PARTE PRIMERA.

1. Una tarde en que el Mayo
2. De competencias quiso hacer ensayo,
3. Retratando en el suelo
4. Las bizarrías de que se viste el cielo,
5. Sin recelar cobarde,
6. Que en semejante alarde
7. Pudiera ser vencido,
8. Rico, soberbio, ufano y presumido;
9. Cuando el sol al Poniente,
10. Con luz incandescente,
11. Rodeaba el horizonte,
12. Despeñado Faetonte
13. De su ardiente carroza,
14. A sepultarse en túmulos de rosa
15. Sale á vistas un prado
16. De flores estrellado,
17. Con tanta lozanía,
18. Que reta y desafía.
19. A competir con ellas,
20. A cuantas brillan en el globo estrellas.
21. Por centinela agrega
22. Aquesta hermosa vega,
23. Un monte de esmeralda,
24. Desde la cima á la espaciosa falda;
25. Cual Argos se introduce,
26. Con blancas azucenas con que luce.
27. Arriscado gigante
28. Del cielo inculto Atlante,
29. Polifemo eminente,
30. Que las nubes abolla con la frente,
31. En cuya cresta altiva
32. Nace una fuente viva;
33. Y no hallando descanso
34. En la estrecha prisión de su remanso,

35. La fuente cristalina
36. Sus arenas trasmina,
37. Y astuta se desata
38. En hilos de cristal, venas de plata,
39. Hasta que despachada,
40. La cárcel quebrantada
41. Desde la altiva peña,
42. Cual Icaro de nieve se despeña
43. Corriendo á poco trecho,
44. Sierpe de vidrio, al monte por el pecho.
45. Llega á la falda hermosa
46. Y juguetón retoza
47. Con mirtos y alelíes,
48. Recamando de perlas sus rubíes;
49. El prado que se bebe
50. En líquidos cristales tanta nieve.
51. Con más flores se enriza,
52. Mas vario se matiza,
53. Tributándole en flores
54. Cuantos al río le bebió licores.

La descripción que precede no es del todo desagradable; pero su colorido es demasiado fuerte por el recargo de tinte al gusto de la época. Entrando en detalles, sólo hablaremos de lo que nos parezca más digno de atención.

En los versos 13, 14 y algunos otros, se hace consonar la *s* con la *z*; pero este defecto puede disculparse en México donde esas letras tienen igual sonido: por la misma razón se permite ya á los poetas españoles la consonancia de la *b* y de la *v*.

«De flores estrellado» (verso 16.) Un poeta inglés, que nada tiene de gongorista, ha llamado á las flores *the stars of the earth*. Sin embargo, Moratín en su «Sátira contra los vicios de la poesía castellana» critica precisamente que se dé el nombre de estrellas á las flores.

Arriscado, en el verso 27, es un adjetivo que antiguamente significaba «monte ó sitio formado de riscos.»

«Polifemo eminente,
Que las nubes abolla con la frente.»

Figura enteramente gongorina.

«Sierpe de vidrio» (verso 44) es puro gongorismo, puesto como ejemplo de tal vicio en la Sátira de Moratín citada anteriormente. Ya antes Lope de Vega había hecho alu-

sión á los gongoristas en su comedia «El Mayor Imposible,» cuando dice:

> «*No son de cristal las fuentes,*
> Ni se rien que es mentira,
> Ni las flores esmeralda
> Ni testigos de su vida.»

La versificación de todo el trozo anterior (verso 1 á 54) es natural y fluida.

PARTE SEDUNDA.

1. Esta riqueza viste
2. El prado, cuando triste,
3. De miedos abrumado,
4. El corazón en ansias anegado,
5. A un mirador salía
6. Un Religioso, que ya apenas podía
7. A sí mismo sufrirse,
8. Según siente de penas combatirse.
9. Los ojos arrasados,
10. Los pulsos ahogados,
11. Pausados los alientos,
12. Y en túmulo civil los pensamientos.
13. Al monte y la campiña
14. La vista extiende, á ver cómo se aliña,
15. Por ver si así sosiega
16. De sus discursos la interior refriega.
17. Suspensos los sentidos,
18. Del todo embebecidos,
19. De lo que mira el religioso vive;
20. Porque allí no percibe
21. Otra cosa que el monte y la campaña,
22. Que dulcemente su dolor engaña:
23. Cesando los tropeles,
24. Y aflojando á la pena los cordeles,
25. Cuando el viento en calma,
26. Que levantó la tempestad del alma;
27. Hasta que le despierta
28. De aquella vida muerta
29. Un músico jilguero,
30. De su quietud agüero.

La situación del religioso, pintada por el poeta, es conforme á lo natural, pues efectivamente el aspecto de las cosas externas influye en el espíritu; y de la misma que una escena tumultuosa excita el ánimo, la presencia de un lu-

gar apacible y tranquilo calma las pasiones. Lamartine ha dicho: «El aire del campo cura las fiebres del alma así como las del cuerpo.»

«Que ya apenas podía» etc. (verso 6.) Locución prosaica.

Ahogados y pausados (verso 10 y 11) forman una consonancia contraria á las reglas del arte.

La figura del verso 12 es gongorina.

«A ver cómo se aliña» (verso 14.) Locución prosaica.

Suena mal en el verso 15 la palabra *ver* por estar muy inmediata en el anterior.

La figura del verso 24 es prosaica.

En el verso 25 falta una sílaba.

La palabra *agüero*, en el verso último, carece de sentido y se presenta como consonante forzado.

PARTE TERCERA

1. Sentóse en un pimpollo
2. De un sauce verde escollo,
3. Y en alto contrapunto,
4. Tomando por asunto
5. Sus amores y celos,
6. Suspendió con su música á los cielos.
7. Calle la melodía,
8. Con que el Tracio las fieras suspendía;
9. Allánese el acento
10. Conque á las piedras daba movimiento
11. El de Anfión suave;
12. Cese el concepto grave
13. Con que Arrión cantaba,
14. Y á los ariscos peces enlazaba:
15. Que el jilguero pudiera
16. Detener á Faetón en su carrera
17. Si del flamante azote los traquidos
18. Le permitieran concederle oídos.
19. Las flores que le vieron,
20. Común aplauso hicieron;
21. A su voz se acallaron,
22. Y algunas para verle se empinaron.
23. El arroyo ruidoso
24. Se detuvo impetuoso,
25. Dejó atrás su corriente,
26. Si animado cristal yelo viviente;
27. Y á sus pasos veloces
28. Fué rémora el oír tan dulces voces.

29. Interpolaba el canto
30. El músico jilguero, y entretanto
31. Libre, gozoso y rico,
32. Las alas se peinaba con el pico.
33. Eriza como espuma
34. La matizada pluma,
35. En cuyos tornasoles
36. Envidia tuvo el sol á muchos soles,
37. Segunda vez entona
38. La voz de que blasona,
39. Dejando sus canciones
40. Al hemisferio todo en suspensiones,
41. Y más que suspendido
42. Al lloroso afligido,
43. Cuya infelice suerte,
44. Esquiva la convierte,
45. Toda aquella dulzura
46. En venenoso cáliz de amargura,
47. Y así con un despecho
48. El corazón deshecho
49. En lágrimas fervientes,
50. Que manan de sus ojos las dos fuentes
51. Al jilguero mirando,
52. Su libertad dichosa contemplando
53. De esta suerte le dice.

Los versos anteriores presentan un cuadro vivo y animado, que sería del todo poético con quitarle algunos adornos postizos propios del culteranismo. La pintura que hace el poeta mexicano del jilguero es una imitación de la conocida canción de Mira y Amescua.

La palabra *escollo* en el verso segundo carece de sentido, y es consonante forzado de *pimpollo.*

La mitología del verso octavo y siguientes es inadecuada; pero muy propia de los gongoristas.

«Las flores que le vieron.» Esta personificación y las siguientes de que se vale el padre Bocanegra pueden defenderse con el ejemplo de los mejores poetas. Mira y Amescua hablando del jilguero, dice:

«Al ramillo, y al prado y á las flores,
Libre y ufano cuenta sus amores.»

Para que el jilguero pueda *contar* sus amores á las flores es preciso que éstas le *oigan*; y de la misma manera puede suponerse que las flores *ven.*

Empinaron del verso 22 parece voz prosaica; pero poeta como Jáuregui en su magnífico soneto intitulado *Vana Grandeza* ha dicho:

> ¡Ay, de cuán poco sirve al arrogante
> El edificio que soberbio *empina!*

El Diccionario de la Academia admite la palabra *empinar* en el sentido de «sobresalir las torres, montañas, etc.»

«Se peinaba» (verso 32). Locución prosaica. Véamos la manera graciosa y escogida con que Mira de Amescua se expresa en este pasaje.

> Y con su pico de marfil nevado
> De su pechuelo blanco y amarillo,
> La pluma concertó pajiza y baya.....

El concepto del verso 36 es gongorista.

En lugar de *un despecho* quedaría mejor *gran despecho* (verso 47).

La versificación del trozo anterior es generalmente buena.

PARTE CUARTA.

1. Avecilla felice,
2. Que dulcemente cantas
3. En alcaldaras de esas verdes plantas,
4. Yo peno, tú te ríes,
5. Yo me quebranto, cuando tú te engríes.
6. Por eso tú te ríes y yo peno,
7. Porque estás de mis penas muy ajeno,
8. Porque tengo en esposas
9. La libertad, jilguero, que tú gozas,
10. Ah! libertad amada.
11. En mis floridos años malograda!
12. A fe, amigo jilguero,
13. Que en la jaula no fuérais tan parlero,
14. Pues sus penas atroces
15. Anudaron tus voces,
16. Prisionero lloraras
17. La libertad perdida, y no cantaras.
18. Afuera confusiones,
19. Del alma cesen ya las turbaciones;
20. ¿De qué me asusta el miedo,
21. Si en el siglo también salvarme pudo?
22. Si en cuna de cristales
23. Nace el arroyo, y busca sus raudales,

24. Hallando su destino
25. Entre riscos camino,
26. A despecho de peñas y ribazos,
27. Buscando libertad hecho pedazos.
28. Si del verde capullo
29. Rompe la rosa con vistoso orgullo
30. La trinchera espinosa,
31. Por salir á campear la más hermosa,
32. Aunque al nacer temprana
33. Le sea presagio de morir mañana.
34. Si el pez sin viento alguno
35. Entre las crespas ondas de Neptuno,
36. Su gusto no le impide
37. La tempestad que sus espacios mide;
38. De orilla á orilla aporta
39. Y escamado bajel los mares corta:
40. ¿Cómo yo en cautiverio
41. Tengo mi libertad, siendo mi imperio
42. Tan libre, que no hay fuerza,
43. Que lo limite ó tuerza?
44. ¿Cielos, en que ley cabe,
45. Que el arroyo, la rosa, el pez y el ave,
46. Que sujetos nacieron,
47. Gocen la libertad que no les dieron;
48. Y yo (qué desvarío!)
49. Naciendo libre, esté sin albedrío?

Suena mal en el verso sexto la palabra *ríes* después de *engríes* y *ríes* como consonantes de las voces anteriores.

Las imágenes de los versos 22 y siguientes son agradables y propias de la poesía: parecen una imitación de «La Vida es Sueño,» jornada primera, cuando Segismundo dice:

"Nace el ave y con las galas
Que le dan belleza suma, etc."

PARTE QUINTA.

1. Aquesto discurría,
2. Y ya se resolvía,
3. Ciego y desesperado,
4. A renunciar el religioso estado,
5. Cuando vió, que volando,
6. Los aires fatigando,
7. Un neblí se presenta,
8. Pirata que de robos se sustenta;

9. Emplumada saeta,
10. Errante exhalación, veloz cometa,
11. De garras bien armado,
12. El alfange del pico acicalado,
13. Pone á su curso espuelas,
14. Desplegando del cuerpo las dos velas.
15. Bajel de plumas suave
16. Hasta las nubes por fingirse nube,
17. Desde donde mirando
18. Al jilguero cantando,
19. Gustoso y descuidado,
20. De riesgos olvidado,
21. El neblí se prepara,
22. Y rayo de las nubes se dispara,
23. Con tan sordo tronido,
24. Que sólo fué sentido
25. Del ave, que asustada
26. Se vido entre sus garras destrozada,
27. Tan impensadamente,
28. Que acabó juntamente
29. La canción y la vida,
30. Dando el último acento por la herida,
31. Dejando con su muerte tan funesta
32. De asombros llena la floresta,
23. Que llora lastimada
34. Su inocencia ofendida y agraviada.

La descripción anterior se recomienda por la animación, el movimiento y los adornos poéticos menos gongoristas que otras veces. Hay pocos versos mal medidos como el 32.

PARTE SEXTA.

1 Aquí lleno de errores
2. Y de nuevos temores,
3. Confuso el Religioso,
4. Penitente, lloroso,
5. Con el suceso extraño,
6. Conociendo la causa de su daño,
7. Y en lágrimas bañado,
8. Que del dolor la fuerza le ha sacado,
9. Desiste de su intento,
10. Alumbrado de Dios su entendimiento;
11. Y para prepararse,
12. De esta suerte comienza á predicarse:

13. «Contempla la libertad,
14. «Alma, que ciega apeteces,
15. «Porque en negocio tan grave,
16 «No es bien de ignorancia peques:
17. «En un difunto jilguero
18. «Tus desengaños advierte,
19. «Y pues te engañó su vida,
20. «Desengáñete su muerte.
21. «Si en la prisión de una jaula
22. «El pajarillo estuviese,
23. «Aunque le viera, no osara
24. «El gerifalte á prenderle.
25. «Muerte, porque libre vive,
26. «Luego la razón es fuerte.
27. «Cautiva el ave se gana,
28. «Luego por libre se pierde.
29. «Que si en el campo el arroyo
30. «Libre no anduviera siempre.
31. «No probara el precipicio
32. «A donde van sus corrientes.
33. «Y si del mar las anchuras
34. «Libre no mediara el peze,
35. «Tampoco incauto perdiera
36. «La libertad en las redes.
37. «Que aunque en la vega la rosa
38. «Libre de espinas campé
39. «O de la mano atrevida
40. «O del bruto bien se teme.
41. «A tantos riesgos sujeta
42. «Se mira el ave aunque vuele,
43. «Cuantos corsarios astutos
44. «La asaltan y la acometen.
45. «Si el arroyo, el pez, el ave,
46. «La rosa por libres mueren,
47. «En pez, en ave, en arroyo,
48. «Y en rosa, es bien escarmientes.»
49. Que si por presto me gano,
50. De voluntad á la prisión me allano;
51. Y si libre me pierdo,
52. No quiero libertad tan sin acuerdo.

Esta última parte expresa bien los sentimientos definitivos que ocuparon al Religioso, desenlace natural de la composición, conforme al carácter de ella, moral, filosófico.

Predicarse, en el verso 12, tiene color conventual, y se usa como verbo reflexivo siendo activo, aunque esto último pudiera considerarse como una de las alteraciones permiti-

das á los poetas. De todas maneras hubiera estado mejor *amonestarse.*

Considerando en su conjunto la poesía que brevemente hemos analizado, resulta lo que vamos á explicar.

La canción de Bocanegra es alegórica: el gusto de estas canciones le tomaron los españoles del Petrarca, consistiendo su artificio en presentar diferentes símiles que forman cuadros diversos, aunque compuestos de un mismo modo, y viniendo á recibir su unidad de idea en la explicación final del sentimiento ó máxima que el poeta se propone confirmar ó establecer. Esta clase de composiciones están expuestas á los inconvenientes de la uniformidad y de la monotonía: leídas dos estancias ya se sabe cómo han de seguir todas, y por esto es preciso dar á los símiles la posible variedad. El ejemplar más excelente, en castellano, del género de canciones á que nos referimos es la de Mira y Amescua, que hemos citado varias veces. Bocanegra no debe ponerse en parangón con Amescua; pero sí pueden hacerse en favor suyo las observaciones siguientes:

El lenguaje de Bocanegra es correcto, y la versificación generalmente natural y fluida. Aunque el estilo es el gongorista de la época se presenta algunas veces poco marcado, y nunca llega á lo sublime de la escuela que es lo ininteligible. A pesar de lo que tiene de gongorista la poesía del padre Bocanegra, no faltan en ella, algunas veces, cuadros vivos y variados, imágenes graciosas, descripciones agradables, toques atrevidos admisibles en poesía, sentimientos bien expresados. Todas estas circunstancias reunidas hacen que la composición de que tratamos, pueda reputarse como una de las mejores, *relativamente hablando* (ó si se quiere *menos malas*), que inspiraron las musas mexicanas en el siglo décimoséptimo. Hemos citado á Bocanegra al tratar de los poetas descriptivos, y ahora agregamos que publicó varios sermones, una Historia del auto de fe celebrado en México á 11 de Abril de 1649 y un opúsculo de los que se escribían en aquella época, en las circunstancias de que ya hemos hablado, cuyo título literal es el siguiente: «Theatro jerárquico de la Luz, Pyra cristiano política del Gobierno, que la Muy Real, Muy Ilustre Imperial Ciudad de México erigió en la Real Portada que dedicó al

Exmo. Sr. D. García Sarmiento de Sotomayor y Luna, Conde de Salvatierra» (México, 1642).

Pedro Paz.—De tal modo cundió el gongorismo entre los mexicanos, durante el siglo XVII, que llegó á usarse aun en obras científicas de aquel tiempo. Pedro Paz, en un tratado de Aritmética, impreso el año de 1623, puso en lugar de prólogo el siguiente soneto que no necesita comentarios:

Entré, amigo Lector, conmigo en *Cuenta*,
Queriendo darte *Cuenta* de esta Obra;
Y por mi *Cuenta* hallé que aquello sobra,
Que se pone de galas en la *Cuenta*.

Y así no es mi intención ponerme en *Cuenta*
Con los que el tiempo *Cuenta*, y de quien cobra
Nombre la *Cuenta*, en que su ingenio obra
Primores, de que agora no hago *Cuenta*.

Lo que á mi *Cuenta* tomo es darte llanos
Los ásperos caminos de la *Cuenta;*
Que en esto se des-*Cuenta* mi cuidado.

Ten *Cuenta* pues, y toma entre las manos
Este libro, y si de él hicieres *Cuenta*,
Quedarás en la *Cuenta* aprovechado.

Br. José Medina, presbítero mexicano. Le mencionamos como ejemplo de los que escribían en Nueva España poesías del género que puede llamarse religioso-grotesco. Medina publicó en 1683: «Vejámenes del Diablo por el chasco que se llevó en la Concepción de la Virgen María, en redondillas castellanas, premiado en el certamen poético de la Universidad de México, año de 1683.»

Vamos á concluir esta sección citando algunas obras poéticas del siglo XVII, en idiomas indígenas. Véase lo que explicamos, respecto á la poesía indo-hispana, en el capítulo primero.

Autos sacramentales en Mixteco. Dramas alegóricos en chocho. Fueron escritas por Fr. Martín Acabado, domínico oaxaqueño. Fué prior en varios conventos, vicario provincial, etc., y floreció á principios del siglo XVII.

El gran teatro del mundo; El animal profeta y dichoso parricida; La madre de la mujer. Comedias de Lope de Vega traducidas al mexicano por Bartolomé Alva, mexicano, descendiente de los reyes de Texcoco, bachiller de teólogo,

cura de Chapa de Mota. Dichas comedias fueron traducidas por el año de 1641, y las vió Beristain en el Colegio de San Gregorio de México.

Método de rezar el Rosario y Meditaciones de sus misterios, en verso zapoteco. *Nuevo Rosario para sufragio de las almas del Purgatorio en verso zapoteco.* Su autor Fr. Jacinto Vilchis, domínico poblano fué ministro de indios zapotecas en Oaxaca, 1624, prior del convento de Soriano en 1677.

Todas las obras poéticas en lenguas indígenas citadas anteriomente, quedaron manuscritas.

POETISAS.

Doña María Estrada Medinilla, natural de México publicó: «Relación en ovillejos castellanos de la entrada del virrey Villena en México,» (1640). «Descripción en octavas reales de las fiestas con que obsequió México al mismo virrey» (1641). Además de estos opúsculos, citados por Beristain, conocemos un soneto de Doña María, dedicado á su tío Corchero Carreño, el cual soneto es de gusto culterano.

Sor Teresa de Cristo, fué religiosa del convento de la Concepción de México. En el certamen poético por la canonización de San Juan de Dios, fué premiada por un «Elogio en verso castellano» que presentó y se dió á luz en 1702

Sor Juana Inés de la Cruz, caracteriza el mayor grado de perfección á que llegó la poesía en México, durante la época que nos ocupa, y por este motivo le dedicamos un capítulo que es el siguiente.

CAPITULO V.

Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz.—Juicio de los antiguos y modernos sobre sus obras.—Examen de ellas.—Resumen y conclusión.—Notas.

Que el hombre está dotado de libre albedrío, es una de aquellas verdades contra las cuales en vano se quiere argüir, porque es *un hecho*, y los hechos están fuera de discusión. Sin embargo, no puede negarse que cada individuo tiene carácter particular, tendencias propias que le arrastran en diverso sentido que á los demás, y de esto será una prueba la vida de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz. El amor al estudio era la pasión ingénita de Sor Juana, y esa pasión fué el móvil de sus esfuerzos contra todos los obstáculos que se le oponían; obstáculos provenidos de la condición de su sexo, de las costumbres de familia, de la ignorancia que la rodeaba, y de la piedad mal entendida de su época y de su país.

Sor Juana Inés de la Cruz nació el día 12 de Noviembre de 1651 en San Miguel Nepantla, lugar situado entre los volcanes de México y Atlixco, á doce leguas de la capital.

Sus padres, de fortuna mediana, la cual consistía en una propiedad rústica, fueron D. Pedro Manuel de Asbajé, noble vizcaíno, y Doña Isabel Ramírez, mexicana, aunque de ascendencia española.

No había cumplido tres años Juana Inés, cuando acompañando á la escuela, por afecto y travesura, á su hermana mayor, y viendo que le daban lección, sintió vivamente el deseo de leer, y engañando á la maestra le dijo que su madre ordenaba la enseñase. Comenzaron las lecciones como de chanza; pero el caso fué que en tan breve tiempo aprendió, que ya sabía leer cuando la madre tuvo noticia de lo que pasaba.

Una circunstancia curiosa dió á conocer, desde esa época, lo que nuestra poetisa apreciaba las dotes intelectuales, y fué que se abstenía de comer queso, porque oyó decir que hacía rudo el entendimiento. No es, pues, extraño que con tales inclinaciones, á los seis ó siete años supiese escribir y todas las labores propias de su sexo, dando á los ocho años la primera muestra de su sutil ingenio, pues compuso una loa en honor del Santísimo Sacramento, animada por la oferta que se le hizo de un libro, para ella la más preciosa alhaja.

Y como oyese contar entonces que había en México Universidad y escuelas donde se estudiaban las ciencias, rogó á su madre, con repetidas instancias, que la vistiese de hombre y la mandase á estudiar allá, proposición candorosa que no pudo ser admitida; pero ella se desquitó leyendo diversos libros que tenía su abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones á estorbárselo.

A eso de los ocho ó nueve años la enviaron sus padres á México, donde todos se admiraban de los conocimientos de aquella tierna niña, notables en la edad que tenía, y sin embargo, escasos para sus deseos: así es que se dedicó con empeño al estudio del latín, recibiendo sólo cosa de veinte lecciones de un bachiller Olivas; pero por sí misma se perfeccionó tanto, que llegó á leer y escribir correctamente aquel idioma.

Es preciso oír de la misma poetiza las siguientes palabras para comprender bien los alientos que la animaban:—«Desde que me rayó la primera luz de la razón, dice, fué tan vehemente y poderosa la inclinación á las letras, que ni ajenas reprensiones, que he tenido muchas, ni propias reflejas, que he hecho no pocas, han bastado á que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí ... Y creo tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro ó seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, é imponiéndome la ley de que si cuando volviese á crecer hasta allí no sabía tal ó cual cosa que me había propuesto aprender en tanto que crecía, me lo había de volver á cortar en pena de la rudeza. Sucedía así, que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo

aprendía despacio, y con efecto,. lo cortaba en pena de la rudeza; que no me parecía razón estuviese adornada de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno.»

Algunos biógrafos de Sor Juana aseguran que su fama creció de tal manera, que llegó á oídos del Virrey Marqués de Mancera, quien la hizo conducir al palacio virreinal. Pero otros dicen que fué colocada allí por su propia familia. Lo cierto es que fué nombrada dama de honor de la virreina, y que vivió al lado de esta noble señora, la cual le cobró tal afición, que no podía vivir sin élla, prodigándole las mayores pruebas de carino y confianza.

Esta fué la época de más actividad en la vida de Sor Juana, la época en que brilló en el gran mundo; y debe haber herido profundamente su imaginación el cambio que experimentó al separarse de una familia rígida y recogida para entrar á la corte de un magnate, cuya autoridad estaba entonces bien constituida, á una corte de estrecho círculo, es cierto, pero donde reinaban las costumbres galantes (y algunos añaden que algo licenciosas) del reinado de Felipe IV. Juana Inés era de notable hermosura y discreción, poseía un raro ingenio y una instrucción poco común; fué, pues, no sólo celebrada sino admirada, adorada de todos, y un círculo de galanes se agrupó en su derredor, proponiéndole varios casamientos ventajosos.

Empero, el mundo era muy reducido teatro para satisfacer aquella alma elevada y no encontrando apoyo en torno suyo nada que pudiera satisfacerla, alzó los ojos al cielo, los fijó en el Ser Perfecto, único que podía comprender aquel corazón ardiente y pensó encerrarse en un claustro.

La literatura romántica de nuestros días nos ha pintado los sentimientos de una mujer que acaso, en el fondo, pudieran explicar los de Juana Inés, hablamos de la *Lelia* de Jorge Sand, de ese tipo de sentimentalismo, de esa mujer que sentía arder en su corazón un amor inmenso; pero no encontrando en el mundo real objeto digno de ese amor, se refugió en un convento, no obstante sus creencias antirreligiosas.

El padre Calleja, principal biógrafo de Sor Juana, dice: «Desde edad tan floreciente se dedicó á servir á Dios en una clausura religiosa, sin haber amagado jamás su pensamien-

to á dar oídos á las licencias del matrimonio, quizá persuadida la americana fénix que era imposible este lazo *en quien no podía hallar par en el mundo.*

Sólo una explicación de esta especie puede admitirse para conciliar la entrada en el claustro de nuestra poetiza con los sentimientos amorosos que se encuentran en algunas de sus poesías; contraste que ha hecho apuntar suposiciones infundadas á algunos biógrafos, suposiciones que reducen á Sor Juana á proporciones vulgares, á proporciones vulgares, á heroína de novela erótica imaginándosela enamorada de algún petimetre.

Cabalmente cierta repugnancia que experimentó Juana Inés para entrar al convento, lo que confirma es la verdadera pasión que la dominaba, acaso la única mundana que agitó su ánimo, y fué el amor á la ciencia, de que tantas pruebas hemos visto hasta aquí. En efecto, ella misma en su *Carta á Filotea*, dice «Entreme religiosa porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales, repugnantes á mi genio; con todo *para la total negación que tenía al matrimonio*, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación, á cuyo primer respeto, como el más importante, cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola, de no tener ocupación alguna obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.» La lucha de Sor Juana fué pues, entre el amor á Dios y á la ciencia.

Sin embargo, consultando sus vacilaciones con personas doctas, al fin se decidió á abrazar el estado religioso, cuanse hallaba en la flor de la edad, pues apenas contaba 17 años. Primero tomó el hábito de carmelita descalza en el convento de San José de México, hoy Santa Teresa la Antigua; pero habiendo perjudicado á su salud la severidad de la regla, entró en el convento de San Jerónimo, donde profesó.

Veintisiete años vivió Sor Juana en el claustro, reuniendo á la estrecha observancia de la vida monástica el cultivo de las ciencias y de la literatura, procurando vencer cuantas dificultades se le presentaban, una de ellas la de no te-

ner más maestro ni compañeros que sus libros. «Ya se ve, decía ella, cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro... es sumo trabajo no sólo carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo y por condiscípulo un tintero insensible.»

El lector puede figurarse cuántas contradicciones experimentaría Sor Juana en la vida de comunidad, de esas que aunque pequeñas molestan, á veces, más que las grandes, porque éstas nos postran completamente y aquéllas nos irritan. Ya interrumpía su lectura algún canto en una celda vecina; ya dos criadas que habían reñido entraban á constituirla juez de la pendencia; ya una amiga venía á visitarla y quitarle el tiempo con insulsas conversaciones. Pero Sor Juana todo lo sufría con resignación y dulzura, no sólo por cumplir con los deberes religiosos, sino porque naturalmente era de buena índole; siendo notorio entre sus compañeras que jamás se la vió enojada, quejosa ni impaciente.

Como toda persona de facultades vastas, Sor Juana no se contentaba con poseer determinados conocimientos, sino que aspiraba á saberlo todo, y, en efecto, logró abarcar instrucción poco común en Filosofía, Retórica, Literatura Física, Matemáticas é Historia, Además, se dedicó con empeño á la música, en la que fué muy diestra; y todavía enmedio de sus estudios y ocupaciones, le quedaba lugar para recibir de visita multitud de personas que solicitaban verla, y para sostener correspondencia epistolar con diversos individuos.

Queriendo conciliar sus estudios con los deberes religiosos, se dedicó principalmente á la Teología, y aun los demás ramos los consideraba como auxiliares de esa ciencia: la Lógica, para conocer los métodos de la Santa Escritura; la Retórica para entender sus figuras, tropos y locuciones; la Historia, para apreciar debidamente los hechos y las costumbres de los personajes bíblicos, y así respectivamente todo lo demás.

No obstante que nuestra escritora dirigía sus estudios al perfeccionamiento de su estado religioso, una prelada muy santa y muy cándida (según las propias expresiones

de Sor Juana) creyó que el estudio podía ser cosa peligrosa, y le mandó que no estudiase, lo cual obedeció durante tres meses en cuanto á no tomar libro; pero sus reflexiones la arrastraban á contemplar todo lo que veía aun lo más insignificante. No sólo levantaba sus pensamientos á las obras más sublimes de la naturaleza, sino que descendía á hacer observaciones acerca de los manjares cuando guisaba, y aun á cosas tan fútiles, al parecer, como la manera de bailar un trompo; y de tal modo ardía la imaginación de aquella mujer extraordinaria, que aun dormida hacía versos, cosa que ella misma cuenta con tal acento de verdad que es preciso creerlo.

Otra ocasión, á causa de una enfermedad de estómago, le prohibieron los médicos que estudiase; pero ella los convenció pronto de que era mayor el mal que resultaba de sus profundas meditaciones, y así le concedieron que leyese.

Empero, dos años antes de morir, hubo una circunstancia que al fin venció las inclinaciones de la poetisa, concurriendo á ello probablemente el tener más de cuarenta años, edad en que acaso su ánimo se encontraba ya fatigado de tantas contradicciones.

El acontecimiento á que nos referimos fué, que Sor Juana recibió una carta del obispo de Puebla, D. Manuel Fernández de Santa Cruz, con el nombre de Sor Filotea, en la cual carta el autor alaba el opúsculo que escribió nuestra monja impugnando un sermón del padre Vieyra; pero concluye exhortándola á que deje las letras profanas, y se dedique únicamente á la religión.

En la carta recuerda el obispo que Santa Teresa, el Nazianceno y otros santos escribieron versos; pero observa que desearía ver á Sor Juana «imitándolos, así como en el metro, también en la elección de los asuntos.» Y más adelante agrega: «Mucho tiempo ha gastado vd. en el estudio de los filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y se mejoren los libros.»

Contestó Sor Juana esta carta con otra más extensa, la cual es el documento más precioso que nos queda para su biografía, pues relata con sencilla verdad la mayor parte de los acontecimientos de su vida. Hemos aprovechado ese escrito para formar estos renglones, dejando á un lado lo que

no está de conformidad con él, en las biografías que se han publicado de la poetisa.

La contestación de Sor Juana tuvo por objeto disculparse de su dedicación á las letras, fundándose principalmente en la inclinación invencible que desde niña sintió al estudio. Manifiesta también que no se había dedicado, como deseara, á los asuntos sagrados, porque desconfiaba de quedar bien en materia tan delicada, y por miedo á la Inquisición. Cita, con erudición notable, la multicud de mujeres que con buen éxito se dedicaron á las ciencias y artes, y también hace mención de los santos padres y autores graves que han aconsejado la educación elevada de la mujer, haciendo palpables las ventajas que de ello resultan á la sociedad. En fin, se defiende, con mucho acierto, de las contradicciones que sufría por hacer versos, manifestando que no encontraba el daño que pudieran causar, y citando con la misma erudición que antes, los santos y las personas virtuosas que compusieron ó aprobaron poesías. Pero lo que demuestra el carácter elevado y digno de Sor Juana es que defiende sin embozo, y á pesar de las preocupaciones de la época, su libertad de pensar y el derecho de expresar sus ideas, cuando habla de la impugnación que hizo al padre Vieyra, manifestando que su entendimiento era tan libre como el de aquel eclesiástico, pues ambos tenían un mismo origen.

Sin embargo de todo esto, Sor Juana cedió: manda vender, para los pobres, cuatro mil volúmenes de que se componía su biblioteca, así como los mapas, instrumentos científicos y de música que poseía, la mayor parte regalos de sus admiradores; hace confesión general; escribe con su propia sangre dos protestas de fe, y no deja en la celda que habitaba mas que unos libros ascéticos, cilicios y disciplinas. Es propio de las imaginaciones fogosas tomarlo todo con exageración, y temiendo acaso Sor Juana haber cometido una falta por la continua dedicación al estudio, se entregó tanto á la penitencia, que su confesor tuvo que irle á la mano, ordenándole que se moderase.

Afortunadamente para ella, poco tuvo que sufrir: una peste de fiebre apareció en México, invadió el convento de San Jerónimo y atacó á varias monjas. Sor Juana, despreciando la vida en obsequio de sus hermanas, se dedica asidua-

mente á atenderlas, se contagia y muere á la edad de 44 años y algunos meses.

A las noticias dadas anteriormente, respecto á Sor Juana Inés de la Cruz, debemos agregar que el Sr. Vera, moderno editor de la *Biblioteca de Beristain*, opina que nuestra poetisa no nació en San Miguel Nepantla, sino en Ameca. He aquí las propias palabras de Vera, cuyo comentario dejamos á cargo de los futuros biógrafos de Sor Juana:

«La misma poetisa asegura haber nacido en Amecameca, en un soneto publicado en la obra que cito en seguida, corregido y mejorado por ella misma. El último verso del expresado soneto dice:

Porque eres Zancarrón *y yo de Meca.*

Y al margen una nota del editor: «Nació la poetista en Meca, pueblo de Nueva España» Esto en mi concepto pone fuera de duda ser esta ciudad la patria de Sor Juana, y no Nepantla como algunos aseguran. «Poemas—de la única poetista americana,—Musa décima,—Soror Juana Inés—de la Cruz, Religiosa profesa en el—Monasterio de San Jerónimo de la Imperial—Ciudad de México.—Que en varios metros, idiomas y estilos,—fertiliza varios asuntos:—con—elegantes, sutiles, claros, ingeniosos,—útiles versos:—para enseñanza, recreo y admiración. Dedícalos—á la Exma. Sra. Doña María—Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes,—Marquesa de la Laguna.—Y los saca á luz—D. Juan Camacho Gazna, Cavallero del Orden de—Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fué de su Exelencia,—Gobernador actual de la Ciudad del Puerto—de Santa María,—Segunda Edición, corregida, mejorada por su autora.—Con privilegio.—En Madrid: por Juan García Infanzón. Año de 1690. Página 45.»



Pocos escritores pueden presentarse que hayan recibido tantos aplausos, durante su existencia, como Sor Juana Inés de la Cruz, pues aunque la envidia le lanzó algunos tiros, pronto triunfó el verdadero mérito de la poetista, y sus mismos detractores se convirtieron en panegiristas; de manera que de común acuerdo en uno y otro continente fué

proclamada la *Décima Musa*, y conocida por antonomasia con el nombre de *la Monja de México.*

Era tal la admiración que causaban los conocimientos de Sor Juana, desde su primera juventud, que el Marqués de Mancera, dudando si provenían de un fenómeno sobrenatural, hizo reunir una junta de hombres doctos en distintas materias para que la examinasen, los cuales declararon: «Que el talento de la joven era prodigioso, que su erudición excedía á su edad y á su sexo, y aun á lo que podía esperarse de un hombre criado en las academias literarias.» He aquí las palabras con que el Virrey mismo testificaba su admiración, en presencia de aquel singular examen: «A la manera que un galón real se defendiera de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tanto cada uno en su clase le propusieron.»

Entre los escritores distinguidos que ensalzaron á Sor Juana, se encuentra el padre Feyjóo, quien llegó á escribir: «La célebre monja de México, Sor Juana Inés de la Cruz, es conocida de todos por su erudición y agudas poesías; y así es excusado hacer su elogio.... Ninguno acaso la igualó en la universidad de conocimientos de todas facultades.... Aunque su talento poético es lo que más se celebre, fué lo menos que tuvo.»

El padre Pacheco, agustino portugués, en su obra *Desahogo erudito del ánimo*, compara á nuestra monja con el célebre Camœns, autor de *Los Lusitanos.*

El docto polaco Ketten, en su *Apeles simbólico*, pone entre los ingenios que han sobresalido en el arte del símbolo, en primer lugar al Conde Manuel Tesauro, y en segundo *á la Monja de México.*

Muerta Sor Juana, el sentimiento de su pérdida aumentó la admiración que se le tenía, y su fallecimiento fué seguido de muchas y solemnes exequias, de que publicó una colección D. Lorenzo González Sancha. El distinguido sabio D. Carlos de Sigüenza y Góngora pronunció en alabanza de la poetista una elocuente *oración fúnebre*, y el Illmo. Sr. D. Juan de Castorena imprimió en Madrid su *Fama póstuma*, donde se ven multitud de composiciones panegíricas de mexicanos y españoles.

En nuestro tiempo todos han convenido en admirar el gran talento y la vasta instrucción de Sor Juana, circunstancias que están fuera de discusión; pero acerca del mérito de sus obras, la crítica moderna no es tan indulgente. Para no aglomerar citas y repeticiones inútiles, nos contentaremos con transcribir la opinión de un poeta mexicano y la de otro español: el primero D. Marcos Arróniz, en su *Manual de Biografía mexicana*, y el segundo, D. Juan Nicasio Gallego, en su *Prólogo* á las poesías de la Sra. Avellaneda.

El Sr. Arróniz dice: «Las obras de Sor Juana revelan en parte el agudo ingenio, la gran lectura, la viveza de carácter y demás preciosas dotes que la adornaban; pero como se escribieron en la época de la corrupción de la literatura española, empresa debida en su mayor parte al ingenioso y osado Góngora, así es que abundan en retruécanos, alambicamiento de ideas, sutilezas, amaneramiento, trivialidad; y de tal manera, que apenas bastan á compensar tantos defectos las cualidades magníficas de su gran talento; pero buscando el verdadero punto de vista para considerarlas, colocándose en la época en que se escribieron, y pesando los recursos con que su autora, son una prueba maravillosa y un monumento inmortal de su larga y merecida celebridad.»

El Sr. Gallego expresa su opinión con estas palabras: «Puede asegurarse que las primeras obras poéticas (de mujer) que por su variedad, extensión y crédito merecen el título de tales, son las de *Sor Juana Inés de la Cruz*, monja de México, en cuyo elogio se escribieron tomos enteros, mereciendo á sus coetáneos el nombre de la *Décima Musa*, y contando entre sus panegiristas el erudito Feyjóo. Y ciertamente, si una gran capacidad, mucha lectura y un vivo y agudo ingenio, bastasen á justificar tan desmedidos encomios, fuera muy digna de ellos la poetisa mexicana; pero tuvo la mala suerte de vivir en el último tercio del siglo diez y siete, tiempos los más infelices de la literatura española, y sus versos atestados de las extravagancias gongorinas y de los conceptos pueriles y alambicados que estaban entonces en el más alto precio, yacen entre el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto.»

***

Por parte nuestra, no es posible emitir una opinión definitiva mientras no hayamos examinado las obras de Sor Juana, para lo cual las consideramos divididas en tres clases: poesías varias profanas y sagradas, piezas dramáticas y escritos en prosa.

El carácter general de las poesías de Sor Juana, lo mismo que el de todas sus obras, es el *gongorismo* ó *culteranismo*, como hemos visto lo han manifestado los Sres. Arróniz y Gallego. Ahora bien. ¿En qué consiste el culteranismo? ¿Cuál es su origen? ¿Cuáles sus consecuencias? Vamos á responder brevemente á estas cuestiones, según lo exige la naturaleza de nuestra obra, remitiéndonos también á lo explicado en la sección de prosistas, capítulo relativo á los predicadores del siglo XVII.

El culteranismo consiste en la exageración de los privilegios poéticos.

El arte permite usar voces nuevas, principalmente tomadas del latín; pero con cierta medida y ciertas reglas. Los *cultos* no solamente no respetaron límites en este punto, sino que usaban cuantas voces nuevas podían, y precisamente en la acepción más obscura.

El hipérbaton es permitido en todo idioma; pero según el carácter de cada uno. Los cultos le usaban, con la libertad que pudiera tenerse en latín, habiendo hecho decir á Lope de Vega:

«En una de fregar cayó caldera,
Trasposición se llama esta figura.»

Todos los tratados de retórica y arte poética enseñan el uso de los tropos y figuras; pero sin incurrir en lo que Horacio llama *ambitiosa ornamenta*. Los cultos no escribían un renglón sin usar alguna figura, principalmente la metáfora.

Alguna vez como en el estilo jocoso, se toleran los retruécanos; los juegos de palabras; pero esto era la común expresión de los filiados en la escuela que nos ocupa.

Esta breve exposición de los principales medios que usaba el culteranismo, hace comprender que es fácil encontrarle, *relativamente*, en diversas literaturas.

Entre los griegos puede señalarse, como viciado que hoy llamamos gongorismo, á Licofron, en el poema *La Casandra*.

A Ovidio se le considera como el primer grado de decadencia en la poesía latina, y los defectos que se le censuran son de los que hemos mencionado, á saber: falso brillo, juego de palabras, profusión de adornos. Estos defectos y otros análogos, se marcan mejor en Lucano, quien caracteriza una época más marcada de decadencia en la literatura romana.

Entre los modernos pueden citarse diversos nombres como participantes de los defectos culteranos. En Inglaterra, Cowley; en Francia, Viaud; en Italia, Marini.

Pero en Francia hoy mismo domina el culteranismo, es decir los escritos ampulosos, amanerados, obscuros y cargados de adornos, sutilezas y extravagancias; sucediendo lo mismo con algunos autores españoles y mexicanos, imitadores de los franceses; de manera que al culteranismo pueden asignársele tres épocas, antigua, moderna y contemporánea.

La decadencia de la poesía en Francia ha dado lugar á un paralelo ingenioso entre Lucano y los poetas de aquella nación, escrito por Nisard, concluyendo este autor con decir que «ya acabó en Francia la época de la poesía.»

Respecto de los italianos es conocida la controversia entre ellos y los españoles sobre cuál nación dió origen al culteranismo moderno, y algunos eruditos no se atreven todavía á decidir el punto. Sea lo que fuere, lo cierto es que Góngora fué en España el principal introductor del culteranismo, y que por eso tomó el nombre de *gongorismo*. La Academia Española admite como sinónimas las palabras *culteranismo* y *gongorismo*.

Las consecuencias de este sistema son fáciles de comprender. En la forma un lenguaje altisonante, embrollado, empalagoso y pueril, de manera que toda composición era un mar de figuras y un antro de obscuridad. En cuanto al fondo, el gongorismo se distingue por escasez de ideas y por falta de inspiración y sentimiento. La idea apenas se percibe en aquel laberinto de figuras y entre tantos enigmas formados de equívocos y juego de vocablos. La inspi-

ración, el sentimiento poético, no pueden existir donde no hay naturalidad; nacen sin esfuerzo, y no en medio de frases estudiadas y de adornos postizos. Aun el verdadero sublime ¿qué es sino un pensamiento elevado expresado de una manera sencilla? Lo sublime es, pues, imposible en el *gongorismo*.

Resumiendo, el gongorismo puro es la ausencia de verdadero fondo, y el falso brillo en la forma.

Empero, las imaginaciones meridionales fácilmente se dejan cautivar por la altisonancia, por las palabras que suenan mucho aunque nada digan; fácilmente toman lo obscuro por profundo: así es que el gongorismo se adoptó en España con entusiasmo, en poco tiempo dominó la literatura, y llegaron á considerarse vulgares y aun rastreras la sencillez y la claridad clásicas.

Sor Juana Inés de la Cruz, llevada por el torrente, admiró á Góngora, y trató de imitarle, principalmente en una extensa poesía que intituló *El Sueño*, composición que era la predilecta de nuestra poetisa, pues en su *carta á Filotea* confiesa que fué la única que escribió con su gusto.

Toda imitación servil en las artes es mala; pero mucho peor si el original es defectuoso, así es que la composición que tanto agradaba á Sor Juana es precisamente una de las más dignas de reprobación, y su oscuridad es tal que puede compararse con las más confusas de su modelo.

Bastará transcribir los primeros versos de *El Sueño* para que el lector se forme idea.

1 Piramidal, funesta, de la tierra
2 Nacida sombra al cielo encaminaba
3 De vanos obeliscos punta altiva,
4 Escalar pretendiendo las estrellas;
5 Si bien, sus luces bellas
6 Extensas siempre, siempre rutilantes,
7 La tenebrosa guerra,
8 Que con negros vapores le intimaba
9 La pavorosa sombra fugitiva,
10 Burlaban tan distantes,
11 Que su atezado ceño
12 Al superior convexo aún no llegaba.
13 Del orbe de la diosa
14 Que tres veces hermosa

15 Con tres hermosos rostros ser ostenta;
16 Quedando sólo dueño
17 Del aire que empañaba
18 Con el aliento denso que exhalaba.

¿Qué se saca en limpio de todo esto? Nada absolutamente, y lo mismo fuera si nos propusiéramos aburrir al lector insertando la composición entera. Vamos, sin embargo, á explicar lo que sea posible de tán enmarañados conceptos.

Según el primer verso y la parte primera del segundo, el agente de la oración es una sombra nacida de la tierra, que tenía dos cualidades, *funesta* y *piramidal*, es decir, que su figura era de pirámide: á la verdad, no dejaba de ser un poco rara semejante figura.

Al cielo encaminaba (verso 2). La sombra encaminaba hacia el cielo á álguien, porque *encaminar* significa «poner en camino, enseñar el camino;» pero ¿á quién encaminaba? No se puede saber con certeza, aunque del contexto de la oración parece que encaminaba «una punta altiva de vanos obeliscos» (verso 3). ¿Esa *punta altiva* andaba ó volaba? De cualquier modo, sería curioso el movimiento de un cuerpo de tal naturaleza.

Si á la *punta altiva de vanos obeliscos* la tomamos como calificación de *cielo*, resultan dos inconvenientes: en primer lugar, no nos queda esperanza de saber á quién encaminaba la sombra, y en segundo lugar, no es fácil encontrar la *punta* de una cosa esférica como el cielo, ó que al menos parece serlo.

Escalar (verso 4). No dejaría de ser un poco grande la escala para subir desde la tierra hasta las estrellas. Seguramente era la escala de Jacob.

Exentas (verso 6). La poetisa se valió de la palabra menos usada para significar «cosa descubierta por todas partes,» porque según lo hemos dicho, en el sistema *gongorino* se consideraba cosa vulgar ser entendido fácilmente.

Los versos 7, 8 y 9 contienen una metáfora violenta para dar á entender que «la sombra con su obscuridad pretendía cubrir las estrellas.» Según esto, parece que la sombra era la que subía al cielo; pero en tal caso debió haberse dicho en el verso primero *caminaba* ó *se encaminaba*, lo cual

hubiera tenido el inconveniente de dar claridad á la oración.

Al verso 10 es preciso cogerle á toda carrera, porque es una continuación del sexto.

Según el verso 11, lo atezado de la sombra nos revela que ésta era un negro de Guinea.

Es de suponèrse que el *superior convexo* del verso 12 es lo que en el lenguaje común y claro llamamos *cielo;* pero los gongoristas abusaban tanto de la metáfora, que casi nunca se valían del sentido directo, aunque resultara un disparate como *superior convexo*, porque lo que llamamos cielo se ve cóncavo y no *convexo*. Todos los tratados de arte poético antiguos y modernos, según lo hemos indicado, prohiben el abuso de las figuras, y de la observancia de esta regla nos dan ejemplo no sólo los mejores prosistas de la antigüedad, sino también los poetas más famosos, como Homero y Sófocles.

Los versos 13, 14 y 15, dan las señas de una diosa, á modo de adivinanza, para que el lector se vea obligado á recordar la etimología, y, á primera vista, no entienda de lo que se trata.

Los versos 17 y 18 contienen un pensamiento falso, cual es el de suponer que el aire *se empaña* como el vidrio ú otro cuerpo bruñido.

Verdaderamente causa dolor ver ingenios como el de Sor Juana, extraviados de esta manera; y es seguro que le costaba más trabajo escribir tales despropósitos que una poesía de mérito, porque las de esta clase se fundan en la naturaleza misma de las cosas, y lo natural viene espontáneamente, mientras que sólo á costa de grandes esfuerzos podemos violentar las leyes eternas de la razón.

Es, pues, necesario convenir en que el gongorismo fué un delirio, una locura como otras muchas que se encuentran en la historia de las ciencias y de las artes, de manera que no se debe tomar á lo serio, y mucho menos cuando es un sistema ya juzgado y condenado por todos los escritores de buen sentido.

Atendiendo á estos motivos nos abstenemos de censurar otras composiciones de Sor Juana, enteramente gongorinas (que son varias), reduciéndonos á presentar tal cual ejemplo con sólo algunos resabios de mal gusto.

En las liras intituladas *Sentimientos de ausente*, las estrofas 3ª á 11ª pueden presentarse como un trozo seguido de algún mérito, pues hay más naturalidad que en el resto de la poesía, el lenguaje es correcto y el verso armonioso; pero en lo demás de la composición se notan los defectos siguientes:

ESTROFA 1ª

Amado dueño mío,
Escucha un rato mis cansadas quejas,
Pues del viento las fío;
Que breve las conduzca á tus orejas:
Si no las desvanece el triste acento,
Como mis esperanzas en el viento.

La palabra *orejas* por *oídos* es una metonimia de mal gusto, porque la oreja es la parte menos bella del rostro, y y porque recuerda la de cierto animal nada poético, el *auritulus* de Fedro.

ESTROFA 2ª

Oyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos,
En ecos de mi pluma mis gemidos;
Y ya que á tí no llega mi voz ruda,
Oyeme sordo, pues me quejo muda.

Eso de *oír con los ojos* es una figura tan alambicada que se necesita tiempo para reflexionar que un amante, á lo lejos, puede con la vista adivinar los sentimientos de su amada. También es impropio *ecos de mi pluma*, porque la pluma produce *letras* y no *sonidos*. El último verso recuerda aquel epitafio:

Aquí yace un oidor sordo,
Un relator tartamudo,
Un vista con cataratas:
¡Pues anda bonito el mundo!

ESTROFA 12.

¿Cuándo tu voz sonora
Herirá mis oídos delicada,
Y el alma que te adora
De inundación de gozos anegada,
A recibirte con amante prisa
Saldrá los ojos desatada en risa?

«De inundación de gozos anegada.» Frase de mal gusto; pero es peor todavía que el alma de un amante salga *desatada en risa*, y mucho más atendiendo á la ternura que reina en la composición, ternura que no cuadra bien con la risa que produce algún chiste ó bufonada: una sonrisa melancólica ó una lágrima de gozo, sería el contraste que aquí produciría buen efecto.

ULTIMA ESTROFA.

Ven, pues, mi prenda amada,
Que ya fallece mi cansada vida
De esta ausencia pesada:
Ven, pues, que mientras tarda tu venida
Aunque me cueste su verdor enojos,
Regaré mi esperanza con mis ojos.

En ninguna parte como en la conclusión debe esmerarse el compositor, porque es lo que deja más impresión en el ánimo; pero la estrofa última no cuadra bien con esta regla, porque comparar la esperanza con lo verde, es una figura muy gastada, que sólo se permite en la conversación familiar.

El siguiente soneto no tiene más que un defecto notable, que es la palabra *silogismos*, metáfora muy violenta; y si en su lugar se pusiera *apariencias*, quedaría una bella composición. Es muy propia, sobre todo, la gradación con que el soneto concluye: *cadáver*, *polvo*, *sombra*, *nada*. Hay, en efecto, algo menos que el cadáver, y es el polvo en que aquel se convierte; existe todavía algo más vano que el polvo, y es una sombra; pero después de ésta no puede quedar más que la *nada*.

SONETO.

Este que ves, engaño colorido,
Que del arte ostentando los primores
Con falsos *silogismos* de colores
Es cauteloso engaño del sentido;

Este, en quien la lisonja ha pretendido
Excusar de los años los horrores,
Y venciendo del tiempo los rigores,
Triunfar de la vejez y del olvido:

Es un vano artificio del cuidado,
Es una flor al viento delicada,
Es un resguardo inútil para el hado,

Es una necia diligencia errada,
Es un afan caduco, y bien mirado,
Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

En algunas otras de las composiciones de Sor Juana, el defecto que se nota es la *trivialidad*, y á veces, aun la falta de decencia, circunstancias que más deben atribuirse á la atmósfera *prosaica* que rodeaba á la poetisa, que á ninguna otra causa: esas composiciones eran puramente familiares, de mera diversión, hechas para dar gusto á una hermana de convento, al capellán, á algún amigo, al virrey cuando mucho.

Empero la sana crítica tiene que condenar esa clase de producciones cuando se hallan impresas, y aun presentar alguna de ellas. Lo primero, porque la poesía se adapta á todos los géneros con gracia y dignidad, sin que sea necesario que lo jocoso degenere en insulto ó en puerco. Lo segundo, porque presentar únicamente lo bueno de un escritor es lo mismo que dar á conocer á una persona sólo por las facciones que tenga hermosas, ocultando las feas. Sin embargo, y para no molestar al lector, solamente copiaremos un soneto y algo de los villancicos.

SONETO.

Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,
Le das que hacer al pobre de *Camacho*,
Porque dará tu disimulo un *cacho*
A aquel que se pintare más sin *tacha*.

De los empleos que tu amor *despacha*
Anda el triste cargado como un *macho*,
Y tiene tan crecido ya el *penacho*
Que ya no puede entrar si no se *agacha*.

Estás á hacerle burla ya tan *ducha*
Y á salir de ellas bien estás tan *hecha*,
Que de lo que tu vientre *desembucha*

Sabes darle á entender cuando nos *pecha*
Que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,
De alguna siembra suya la *cosecha*.

Entre las composiciones triviales de Sor Juana, figuran en primera línea sus villancicos, pues aunque suele encontrarse en ellos algún trozo de poesía mediana, generalmente son insulsos, de lenguaje vulgar y plagados de chocarrerías.

Un par de ejemplos dará idea de esta clase de composiciones, tanto más censurables cuanto que se refieren á asun-

tos religiosos. Mabillon y otros escritores levantaron el grito, en su tiempo, contra las composiciones de la clase que vamos examinando. «Esto no es juego de niños (dice ese autor hablando de la poesía), mucho menos será juego de niños la poesía sagrada. Con todo, lo que se canta en nuestras iglesias no es otra cosa. Pero no he dicho lo peor que hay en las cantadas á lo divino, y es que ya no todas, muchísimas están compuestas al género burlesco. Y á quien no le disonare tan indigno abuso por sí mismo, no podré yo convencerle con argumento alguno.»

JÁCARA.

Aquella mujer valiente
Que á Juan retirado en Patmos,
Por ser un Juan de buena alma,
Se le mostró en un retrato.
La que por vestirse al sol,
Luciente Sardanapalo,
En la rueca de sus luces
Le hace hilar sus mismos rayos.
La que, si acaso se arrisca
La Diana de los campos
A competirle en belleza
La meterá en un zapato.
Para quien son los reflejos
De los más brillantes astros
Cintillos de resplandor
Con que teje su tocado.
La que á todo el firmamento,
Con su luciente aparato,
No le estima en lo que pisa,
Porque ella pisa más alto.
La que si compone el pelo,
La que si pretende el manto,
No tiene para alfileres
En todo el cielo estrellado .....

ESTRIBILLO.

Dios y José apuestan
Oigan á Dios, oigan;
¿Qué? ¿qué? ¿qué?
Oigan á José,
que aunque es hombre, se pone á cuentas con él;

Y no sé quién alcanza, pero sólo sé
que Dios gusta de que le alcance José.
Dios y José apuestan:
¿Qué? ¿qué? ¿qué?
que aunque es hombre, se pone á cuentas con él.

No necesita comentarios eso de llamar á San Juan de *buena alma*, es decir *simple*; locuciones como *meter en un zapato*; metáforas como *rueca de sus luces*, y mucho menos la representación de Dios y de San José disputando á lo muchacho de escuela.

Pasemos ahora á hablar del defecto más general que se encuentra en las poesías de Sor Juana, y es la *incorrección*, la cual rara vez deja de haberla absolutamente, aun en sus mejores composiciones; y esto no es extraño en nuestra poetisa si atendemos á que ella nos dice en su carta tantas veces citada, que componía porque se le mandaba ó rogaba; de manera que debe haber escrito de prisa, muchas veces, y para salir del paso. Unos cuantos ejemplos serán bastantes para darnos mejor á entender.

No hay cosa más libre *que*
El entendimiento humano......
Que serían al ocio *las*
Presiciones de mi estado.

El arte métrico prohibe concluir el verso con un artículo, con el relativo *que*, ó con alguna conjunción, habiendo merecido censura, por esa irregularidad, aun poetas tan aventajados como D. Alberto Lista. El uso de partículas, al fin de verso, sólo se permite, por excepción, en algún caso donde vienen natural y fácilmente.

Ni sé que haya quien los venda
Que aunque sé de más de dos......

En el segundo verso hay seis monosílabos, y esta concurrencia produce muy mal sonido, aun en prosa. Quintiliano llamaba á este defecto *caminar á saltos*.

Mas doy que siempre, aun debiera
El más sereno objeto
Por la prueba de lo fino
Perdonarles lo grosero.

En el primer verso sobra una sílaba, porque aunque demos una sola á *aun* (según usan varios poetas), la coma en-

tre *siempre* y *aun* impide la sinalefa, resultando nueve sílabas. Por el contrario, en el segundo verso falta una, atendiendo á la sinalefa que tiene lugar en las sílabas *no*, *ob*.

> Diuturna enfermedad de la esperanza
> Que así entretienes mis cansados años
> Y en el fiel de los bienes, los daños......

En el último verso falta una sílaba.

> Y así quise escribirte,
> Porque no quise atrevida,
> Quitar á Dios ese obsequio,
> Ni á tí estorbarte esa dicha.

En el primer verso falta una sílaba, atendiendo á la sinalefa.

> El cariño, cuántas veces,
> Por dulce entretenimiento,
> Fingiendo quilates, crece,
> La mitad del justo precio.
> No es ofender lo que adoro,
> Antes es un alto aprecio,
> De pensar que deben todos
> Adorar lo que yo quiero.

En las cuartetas anteriores hay asonancia en los versos impares, lo cual no es conforme á las reglas del arte.

La poetisa hace consonar en algunos lugares, la *s* con la *z* como *capaz* y *compás*; *fiereza* y *princesa*, aunque esto tiene la disculpa de que no suena mal en México, porque entre nosotros la pronunciación de la *s* y de la *z* es igual.

También se encuentran entre las composiciones de Sor Juana uno que otro barbarismo ó solecismo, aunque rara vez; y lo que sí se nota con más frecuencia: son cacofonías por la repetición de palabras ó letras muy inmediatas, ó por la concurrencia de asonantes ó consonantes en un solo verso. No creemos necesario llenar nuestro escrito con nuevas citas para comprobarlo.

Ya que hemos señalado, como debe hacerlo todo crítico, los defectos que se encuentran en las poesías de Sor Juana, plácenos ahora manifestar sus bellezas, bellezas que no deben sorprendernos, después de todo lo dicho, si hacemos algunas consideraciones.

En primer lugar, muchas poesías de Góngora son de mérito, y no se encuentra en ellas la oscuridad que en el *Poli-*

femo y las *Soledades*, donde el poeta español llevó al colmo el delirio de su sistema, es decir, que Góngora tenía sus momentos felices, sus lúcidos intervalos, y lo mismo puede suponerse de sus imitadores, como Sor Juana. Varias canciones de Góngora, algunos sonetos y letrillas, y sobre todo, sus romances, figuran en primera línea en el parnaso español, habiendo dicho D. Manuel José Quintana: «Ninguno de nuestros poetas antiguos puede disputar á Góngora la palma en los romances, enriquecidos por él con todas las galas del ingenio y de la fantasía.»

Por otra parte, obsérvese que como nada existe en el mundo absolutamente bueno ni absolutamente malo, el gongorismo, en medio de los males que ocasionó, produjo un bien: fundado en la novedad, en el deseo de aparecer original y elevado sobre el orden común, servía para ejercitar la inteligencia, para aguzar el entendimiento buscando cosas difíciles, tratando de presentar ideas nuevas. Bajo este concepto, en algunas poesías de Sor Juana, donde el gongorismo se modera más ó menos, disminuyen ó desaparecen las extravagancias de ese sistema, y queda, sin embargo, el carácter agudo é ingenioso, así como la variedad de formas y la viveza de colorido.

Por último, es muy verosímil suponer que algunas veces Sor Juana tomaba á lo serio la composición de sus poesías; que se reconcentraba dentro de sí misma; que usaba de los recursos de su propio ingenio; que estudiaba para componer; que limitaba lo escrito.

Esto supuesto, diremos que, en nuestro concepto, pueden tenerse como buenas composiciones de Sor Juana algunos de sus sonetos y romances, los ovillejos y otras poesías jocosas, algunas composiciones satíricas, como la *Censura de los hombres*, varias *décimas*, que son verdaderos epigramas, y otras producciones que no es posible presentar aquí porque son materia de otra clase de obra, de una antalogía.

Como ejemplo de los sonetos insertaremos primeramente el intitulado «A Lucrecia.»

SONETO.

¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama,
De cuyo ensangrentado noble pecho,
Salió la sangre, que extinguió, á despecho
Del rey injusto, la lasciva llama!

¡Oh, con cuánta razón el mundo aclama
Tu virtud, pues por premio de tal hecho,
Aun es para tus sienes cerco estrecho
La amplísima corona de tu fama!

Pero si el modo de tu fin violento
Puedes borrar del tiempo y sus anales,
Quita la punta del puñal sangriento

Con que pusiste fin á tantos males;
Que es mengua de tu honrado sentimiento
Decir, que te ayudaste de puñales.

Este soneto encierra un pensamiento moral bien desempeñado, y de la manera que debía hacerlo la escritora como mujer cristiana. Al contemplar el hecho de Lucrecia, Sor Juana no podía menos de admirar su honestidad; pero no le era posible aprobar que se hubiera dado la muerte: ensalzar la honestidad de Lucrecia y condenar el suicidio debía ser, pues, el argumento de la poetisa, y le manejó bien. En cuanto á la forma del soneto, hay que notar la claridad y corrección del lenguaje, la versificación fluida, armoniosa y robusta, la propiedad de los calificativos y la dignidad en las expresiones.

El siguiente soneto es de otro género; y para comprobar el ingenio fecundo de nuestra autora, bastará decir que sobre el mismo asunto compuso dos más, y otras varias poesías, generalmente con gracia y propiedad.

SONETO.

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
Es dolor sin igual, en mi sentido;
Mas que me quiera Silvio aborrecido,
Es menor mal, mas no menor enfado.

¿Qué sufrimiento no estará cansado
Si siempre le resuenan al oído,
Tras la vana arrogancia de un querido,
El cansado gemir de un desdeñado?

Si de Silvio me cansa el rendimiento,
A Fabio canso, con estar rendida,
Si de éste busco el agradecimiento,

A mí me busca el otro agradecida,
Por activa y pasiva es mi tormento,
Pues padezco en querer y en ser querida.

Aquí conviene advertir que algunas poesías eróticas de Sor Juana no carecen de sentimiento; pero el carácter de

ellas es más bien lo ingenioso que la verdadera pasión: una persona verdaderamente apasionada no tiene la sangre fría que suponen las combinaciones y los juegos poéticos que más ó menos usa nuestra poetisa, en sus rimas amorosas.

De los romances, sólo uno copiaremos, por ser extensos, y será el de *La vana ciencia.*

ROMANCE.

Finjamos que soy feliz,
Triste pensamiento un rato;
Quizá podréis persuadirme,
Aunque yo sé lo contrario,

Que, pues sólo en la aprensión
Dicen que estriban los daños,
Si os imagináis dichoso,
No seréis tan desdichado.

Sírvame el entendimiento
Alguna vez de descanso.
Y no siempre esté el ingenio
Con el provecho encontrado.

Todo el mundo es de opiniones,
De pareceres tan varios,
Que lo que lo uno que es negro,
El otro prueba que es blanco.

A unos sirve de atractivo,
Lo que otro concibe enfado;
Y lo que éste por alivio,
Aquél tiene por trabajo.

El que está triste, censura
Al alegre de liviano,
Y el que está alegre, se burla
De ver al triste penando,

Los dos filósofos griegos
Bien esta verdad probaron,
Pues lo que en el uno risa,
Causaba en el otro llanto.

Célebre su oposición
Ha sido, por siglos tantos,
Sin que cuál acertó esté
Hasta agora averiguado.

Antes en sus dos banderas
El mundo todo alistado,
Conforme el humor le dicta,
Sigue cada cual el bando,

Uno dice que de risa
Sólo es digno el mundo vario;
Y otros, que sus infortunios
Son sólo para llorados.

Para todo se halla prueba
Y razón en que fundarlo;
Y no hay razón para nada,
De haber razón para tanto.

Todos son iguales jueces
Y siendo iguales y varios,
No hay quien pueda decidir
Cuál es lo más acertado.

¿Pues si no hay quien lo sentencie,
Por qué pensáis, vos, errado,
Que os cometió Dios á vos
La decisión de los casos?

¿O por qué, contra vos mismo,
Severamente inhumano,
Entre lo amargo y lo dulce
Queréis elegir lo amargo?

¿Si es mío mi entendimiento,
Por qué siempre he de encontrarlo
Tan torpe para el alivio,
Tan agudo para el daño?

El discurso ės un acero
Que sirve por ambos cabos;
De dar muerte por la punta,
Por el pomo de resguardo.

¿Si vos, sabiendo el peligro,
Queréis por la punta usarlo,
Qué culpa tiene el acero
Del mal uso de la mano?

No es saber, saber hacer
Discursos sutiles, vanos,
Que el saber consiste sólo
En elegir lo más sano.

Especular las desdichas,
Y examinar los presagios,
Sólo sirve de que el mal
Crezca con anticiparlo.

En los trabajos futuros
La atención sutilizando,
Más formidable que el riesgo
Suele fingir el amago.

¡Qué feliz es la ignorancia
Del que indoctamente sabio,
Halla de lo que padece
En lo que ignora sagrado!

No siempre suben seguros
Vuelos del ingenio osados,
Que buscan trono en el fuego
Y hallan sepulcro en el llanto.

También es vicio el saber,
Que si no se va atajando,
Cuando menos se conoce
Es más nocivo el estrago.

Y si el vuelo no le abaten
En sutilezas cebado,
Por cuidar de lo curioso
Olvida lo necesario.

Si culta mano no impide
Crecer al árbol copado.
Quitan la sustancia al fruto
La locura de los ramos.

Si andar á nave ligera
No estorba lastre pesado,
Sirve el vuelo de que sea
El precipicio más alto.

En amenidad inútil,
¿Qué importa al florido campo,
Si no halla fruto el otoño,
Que ostente flores el mayo?

¿De qué le sirve al ingenio
El producir muchos partos,
Si á la multitud le sigue
El malogro de abortarlos?

Y á esta desdicha, por fuerza
Ha de seguirse el fracaso
De quedar el que produce,
Si no muerto, lastimado.

El ingenio es como el fuego,
Que con la materia ingrato,
Tanto la consume más,
Cuanto él se ostenta más claro.

Es de su propio señor
Tan rebelado vasallo,
Que convierte en sus ofensas
Las armas de su resguardo.

Este pésimo ejercicio,
Este duro afán pesado,
A los hijos de los hombres
Dió Dios para ejercitarlos.

¿Qué loca ambición nos lleva
De nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco
¿De qué sirve saber tanto?

¡Oh! si como hay de saber,
Hubiera algún seminario,
O escuela, donde á ignorar
Se enseñaran los trabajos!

¡Qué felizmente viviera
El que flojamente cauto
Burlara las amenazas
Del influjo de los astros!

Aprendamos á ignorar
Pensamientos, pues hallamos
Que cuanto añado al discurso,
Tanto le usurpo á los años.

No negaremos que en el romance anterior se encuentran algunas incorrecciones, y uno que otro resabio de gongorismo; pero sus bellezas exceden de tal manera á los defectos, que debe verse como una poesía de mérito.

La primera á la tercera cuartetas pueden considerarse la introducción, y el pensamiento que contienen es verdadero: la imaginación ve una misma cosa bajo diversos aspectos, entristeciéndonos ó consolándonos, y de esto último quiso aprovecharse la poetisa.

Fijado su pensamiento en la variedad con que el hombre considera las cosas, para exponer con ingeniosa gracia (hasta la cuarteta doce) los varios pareceres que dividen el mundo, recordando oportunamente (cuarteta séptima) á Heráclito y Demócrito, antiguo tipo de la contrariedad de opiniones.

Ridebat quoties á limine moverat unum
Protuleratque pedem; flebat contrarius alter.

Una de las circunstancias que más recomiendan á un escritor: y que puede servir como de *criterium* para calificar sus producciones, es la facilidad con que las recordamos en circunstancias análogas á las que describe, porque la asociación de las ideas no se verifica entre objetos disímbolos;

así es que si tiene lugar, esto sucede cuando el escritor habla con entera propiedad. Sor Juana lo tuvo de tal manera en algunos de sus anteriores versos (como las cuartetas sexta y undécima), que no creemos sea fácil olvidarlos, después de leídos, cuando nos encontramos alguna vez fluctuando entre diversidad de opiniones.

De esa diversidad infiere la poetisa, y lo expone en el resto de su composición, que el hombre en ningún sentido debe usar de sus facultades para hacerse mal, sino para procurarse el bien, principalmente tomando la ciencia con discreta moderación. En esta parte del romance es donde se marca su carácter filosófico, es donde se encuentran más pensamientos profundos. Son notables también por su valentía, algunas comparaciones de que se vale Sor Juana, sin faltar por eso á la propiedad.

En cuanto á la forma del romance, ya hemos dicho que tiene algunas incorrecciones (las cuales fácilmente podrá conocer el lector después de los ejemplos puestos anteriormente); pero en lo general se recomienda por su facilidad y dulzura.

La *Censura de los hombres* está expresada en cuartetas fluidas y armoniosas, y en ella se descubren pensamientos ingeniosos, rasgos agudos, y cierta indignación que cuadra muy bien en composiciones de esta clase, y que se nota principalmente en las sátiras de Juvenal.

Hombres necios, que acusáis
A la mujer, sin razón,
Sin ver que sóis la ocasión
De lo mismo que culpáis.

Si con ansia sin igual
Solicitáis su desdén,
¿Por qué queréis que obren bien
Si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia,
Y luego con gravedad
Decís que fué liviandad
Lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo
De vuestro parecer loco
Al niño que pone el coco
Y luego le tiene miedo.

Queréis con presunción necia
Hallar á la que buscáis
Para pretendida, Thais,
Y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro
Que el que falto de consejo,
Él mismo empaña el espejo,
Y siente que no está claro?

Con el favor y el desdén
Tenéis condición igual,
Quejándoos si os tratan mal,
Burlandoos si os tratan bien.

Opinión ninguna gana,
Pues la que más se recata,
Si no os admite, es ingrata,
Y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis,
Que con desigual nivel,
A una culpáis por cruel,
Y á otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada
La que vuestro amor pretende,
Si la que es ingrata ofende,
Y la que es fácil, enfada?

Mas entre el enfado y pena,
Que vuestro gusto refiere,
Bien haya la que no os quiere,
Y quejaos enhorabuena.

Dan vuestras amantes penas
A sus libertades alas,
Y después de hacerlas malas,
Las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
En una pasión errada,
La que cae de rogada,
O el que ruega de caído?

O ¿cuál es más de culpar,
Aunque cualquiera mal haga,
La que peca por la paga,
O el que paga por pecar?

¿Pues para qué os espantáis
De la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
O hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,
Y después con más razón
Acusaréis la afición
De la que os fuere á rogar.

Bien con muchas armas fundo
Que lidia vuestra arrogancia,
Pues en promesa é instancia
Juntáis diablo, carne y mundo.

En otras composiciones de Sor Juana, como las anteriores, se nota fácilmente tendencia filosófica, intención moral.

Los *Ovillejos* son una composición jocosa, llena de gracia y travesura; y en ellos se propuso Sor Juana retratar de una manera burlesca, á una belleza que privaba mucho en su tiempo. Por ser muy larga esa composición no la insertamos aquí.

Las composiciones que hemos copiado nos parecen bastantes para que el lector se forme idea de lo malo y de lo bueno que hay en las poesías de Sor Juana, que no son del género dramático, y, por lo tanto, pasaremos á hablar de sus piezas cómicas.

Las producciones dramáticas de Sor Juana son, la mayor parte, loas, y además tres autos y dos comedias.

Las loas, como lo indica su nombre, eran composiciones que se escribían en elogio de algún santo ó alguna persona notable, y se representaban introduciendo personajes alegóricos. Esta clase de piezas se reducen generalmente á un puro diálogo, y toda la complicación que tienen algunas es una reyerta entre los interlocutores que un tercero viene á dirimir.

En algunas loas de Sor Juana se advierte animación y movimiento; otras se fundan en una idea que no carece de algún ingenio, como cuando las tres potencias del alma se reunen para comprobar que todas sus facultades se encuentran reunidas en la persona á quien la loa se dedica, y, en fin, suele encontrarse en otras algún trozo de poesía regular.

Pero generalmente hablando, esas loas carecen de mérito, pues se hallan plagadas de escenas insulsas y grotescas, chocarrerías, repeticiones, anacronismos y retruécanos.

Un solo ejemplo bastará para que el lector se forme con-

cepto de la trivialidad y el mal gusto de las loas, ejemplo tomado de una, compuesta en el cumpleaños del conde de Galve, siendo los interlocutores la Edad y las cuatro Estaciones del año.

VERANO. Y así os rinden mis verdores *Flores*,
OTOÑO. Y os rindo por tributo *Fruto*,
ESTÍO. Os ofrece mi atención *Sazón*,
INVIERNO. Sólo os puedo dar mi anhelo *Yelo*.
EDAD. El dulce aceptad desvelo,
En que por diversos modos
Os vienen á ofrecer todos
Flores, Fruto, Sazón, Yelo.
OTOÑO. Dándoos con mi perfección *Sazón*,
INVIERNO. Y con mi cándido velo *Yelo*,
ESTÍO. Como á dueño absoluto *Fruto*,
VERANO. Nacido de las mejores *Flores*,
EDAD. Merezcan de los favores
Vuestros, ser favorecidos
Los que os ofrecen rendidos
Sazón, Yelo, Fruto, Flores.
ESTÍO. Pues si en mi veneración *Sazón*,
INVIERNO. Y la ofrenda de mi anhelo *Yelo*,
VERANO. Y mi pompa con olores *Flores*,
OTONO. Siendo mi amante tributo *Fruto*,
EDAD. Cuando regulo, ó computo
Por los tiempos vuestra edad,
Benignamente aceptad
Sazón, Yelo, Flores, Fruto,
VERANO. Pues os tributa mi amor *Flor*,
INVIERNO. Y yo el que en plata encarcelo *Yelo*,
OTOÑO. Yo el que opimo más reputo *Fruto*,
ESTÍO. Yo en últimas perfecciones *Sazones*.
EDAD. Logre vuestras atenciones,
Quien en serviros se emplea,
Y á vuestra edad le desea
Flor, Yelo, Fruto, Sazones.
INVIERNO. Gozando en sereno cielo,
TODOS. Flores, Fruto, Sazón, Yelo.
EDAD. Gozando en glorias mayores,
TODOS. Yelo, Sazón, Fruto, Flores.
EDAD. Dándoos el tiempo en tributo
TODOS. Sazón, Yelo, Flores, Fruto.
EDAD. Porque os sirven de blasones
TODOS. Flor, Yelo, Fruto, Sazones.
MUSICA. Flores, Fruto, Sazón, Yelo,
Yelo, Sazón, Fruto, Flores,
Sazón, Yelo, Flores, Fruto,
Flor, Yelo, Frutos, Sazones.

Los autos de Sor Juana tienen los títulos siguientes: *El cetro de San José, San Hermenegildo, El Divino Narciso.*

El primero carece de mérito, salvo uno que otro trozo de mediana poesía, no obstante que la historia del personaje es de lo más bello que ofrecen las Sagradas Escrituras, prestándose perfectamente al buen desempeño de una pieza literaria. Nada más tierno que el pasaje donde José se aparta de sus hermanos para enjugar las lágrimas; ninguna elocuencia más natural que aquellas sencillas palabras con que se da á conocer á ellos, *yo soy José,* palabras que hacían llorar á Fenelón, y que el historiador Josefo desfiguró cuando quiso sustituirlas con un largo discurso. El amor lascivo, pero ardiente de la mujer de Putifar, la elevación de José á la primera magistratura del reino, todo esto se encuentra lleno del mayor interés, y sin embargo, en el auto de que hablamos no hay más que trivialidad y aparatos grotescos.

Cuando la mujer de Putifar quiere seducir á José se entabla un diálogo que apenas serviría para expresar amores vulgares: *ingrato, no quiero, vive el cielo,* son las locuciones que se encuentran usadas, y lo más elevado que ocurre á la mujer de Putifar, es decir: «Muere, pues á mí me matas,» donde á lo gastado de la figura se añaden cuatro *m,* en un solo verso, que le dan pésimo sonido.

Para consolar Judas á su padre de la muerte de José, no encuentra más recurso que el siguiente:

No te aflijas padre, tanto;
¿Si una fiera le mató
Y ya el caso sucedió,
Qué remedias con el llanto?

Cuando José reconoce á sus hermanos, expresa su conmoción con estos desairados versos:

¡Válgame el cielo! ¿qué veo?
Aquestos son mis hermanos;
Mas disimular con ellos
Importa, aunque el corazón
Se está saliendo del pecho.
Decid, ¿de dónde venís?

En el auto «San Hermenegildo» se encuentran algunas escenas interesantes, situaciones dramáticas y buenos versos. El argumento está tomado de la vida del santo, propia

para excitar el interés. Hermenegildo era hijo de Leogivildo, rey de los godos, quien le había nombrado sucesor en el reino de Sevilla. Habiendo abandonado Hermenegildo el arrianismo por abrazar la fe católica, á instancias de su esposa Ingunda, Leogivildo le persigue hasta despojarle de las insignias reales, cargarle de cadenas y mandarle matar.

En el «Divino Narciso» se hallan algunos trozos de los cuales se podían formar *canciones místicas* como las mejores de San Juan de la Cruz y otros ascetas españoles, siendo raro uno que otro lunar que las afea, y abundando, por el contrario, en bellezas de pensamientos y de lenguaje. He aquí un ejemplo:

Ovejuela perdida,
De tu dueño olvidada,
¿A dónde vas errada?
Mira que dividida
De mí también te apartas de tu vida.

En mis finezas piensa;
Verás que siempre amante
Te guardo vigilante,
Te libro de la ofensa
Y que pongo la vida en tu defensa.

Mira que mi hermosura
De todas es amada,
De todas es buscada
Sin reservar criatura,
Y sólo á tí te elige tu ventura.

Yo tengo de buscarte,
Y aunque tema perdida,
Por buscarte, la vida,
No tengo de dejarte,
Que antes quiero perderla por hallarte.

Pregunta á tus mayores
Los beneficios míos,
Los abundantes ríos,
Los pastos y verdores
En que te apacentaron mis amores.

En un campo de abrojos,
En tierra no habitada
Te hallé sola, arriesgada
Del lobo á ser despojos,
Y te guardé cual niña de mis ojos.

Trájete á la verdura
Del más ameno prado,
Donde te ha apacentado
De la miel la dulzura
Y aceite que manó de peña dura.

Del trigo generoso
La médula escogida
Te sustentó la vida,
Hecho manjar sabroso,
Y el licor de las uvas oloroso.

Engordaste y lozana,
Soberbia y engreída,
De verte tan lucida,
Altivamente vana,
Mi belleza olvidaste soberana.

Buscaste otros pastores
A quien no conocieron
Tus padres, ni los vieron
Ni honraron tus mayores,
Y con esto incitaste mis furores.

Y prorrumpí enojado:
Yo esconderé mi cara,
A cuyas luces pára
Su cara el sol dorado,
De este ingrato, perverso, infiel ganado.

Yo haré que mis furores
Los campos les abrasen,
Y la yerba que pacen;
Y talen mis ardores
Aun los montes, que son más superiores.

Mis saetas ligeras
Les tiré, y el hambre
Corte el vital estambre;
Y de aves carniceras
Serán mordidos y de bestias fieras.

Probarán los furores
De arrastradas serpientes;
Y en muertes diferentes
Obrarán mis rigores,
Fuera el cuchillo y dentro los temores.

Mira que soberano
Soy, que no hay más fuerte,
Que yo doy vida y muerte,
Que yo hiero, yo sano,
Y que nadie se escapa de mi mano.

Para mejor inteligencia, haremos algunas observaciones acerca de esta composición.

La primera estrofa es una interrogación vehemente que fija el objeto de la poesía, á saber: pintar el descarrío de una alma bajo la figura mística de la oveja.

En la estrofa 2ª á la 10ª, el Pastor, es decir, Jesucristo, expresa la ingratitud del pecador, no obstante los muchos beneficios que de él ha recibido: un vivo sentimiento caracteriza esta parte.

Desde la estrofa 11ª eleva su voz la poetisa tomando un tono que hace recordar, á veces, algunos salmos, y es que, celoso el Pastor de que la oveja tome otro dueño, no puede contener su indignación, y prorrumpe en amenazas terribles, concluyendo con recordar que ninguno es más fuerte ni más poderoso que él. Aquí está bien caracterizado el Jehová celoso de la Escritura, el Dios que prohibe á su pueblo adorar las divinidades extranjeras.

La forma de esta poesía cumple con las reglas del arte, salvo alguna ligera excepción que fácilmente se remedia, como en la estrofa 3ª, verso 5º, la cacofonía *ti, te, tu, tu*. Pudiera decirse menos mal:

Y á tí tan sólo elige la ventura.

En la estrofa 4ª, verso 3º, se nota la fea repetición de *buscarte*; en la estrofa 11 la de *cara* (v. 2, 4), y en la estrofa 12 la consonancia de *abrasen* y *pacen*, aunque esto no suena mal en México; pero lo que sí suena mal en todas partes es el *yo doy* de la última estrofa, después de *soy*, porque se distrae el oído del lugar donde debe marcarse la consonancia. Algún crítico severo no pasaría el diminutivo *ovejuela* con que empieza la canción, por parecer del estilo familiar; pero creemos que esta clase de faltas deben perdonarse, porque si buscamos la perfección absoluta en las obras de los hombres, su ejecución es imposible: todo lo humano es defectuoso, y de querer lo contrario ha venido que desde Homero hasta el último poeta moderno hayan encontrado Zoilos mordaces. A propósito del trozo lírico, copiado anteriormente, observaremos que, según los preceptistas, el lirismo es más permitido en los autos que en otro género de dramas.

Las composiciones dramáticas más extensas de Sor Juana, son las dos comedias intituladas: «Amor es más laberinto,» y los «Empeños de una casa.» La primera es bien mala, y la segunda bastante regular, en su género: de aquella el segundo acto fué escrito por D. Juan de Guevara.

El argumento de «Amor es más laberinto» está sacado de la fábula de Ariadna y Teseo, según la cual éste fué arrojado al laberinto de Creta por el rey Minos, padre de Ariadna, quien enamorada perdidamente de Teseo, le saca del laberinto y huye con él.

Casi todos los defectos que pueden concurrir en una pieza dramática, se encuentran en «Amor es más laberinto,» como brevemente lo indicaremos.

La narración mitológica se halla alterada sin provecho del arte. La lucha de afectos y deberes en que se encontraba Ariadna, colocada entre su amante y su padre, es una colisión á propósito para presentar efectos dramáticos; pero en la comedia de que vamos hablando, la trama se complica de una manera impropia y poco ingeniosa. No sólo Ariadna sino también su hermana Fedra, se enamoraron de Teseo: al mismo tiempo Baco, príncipe de Tebas, amaba á Ariadna, y Lidoro, príncipe de Epiro, á Fedra. De esta complicación de afectos sale la trama de la comedia, resultando, por medios inverosímiles, que Lidoro cree que Baco enamora á su amada, y Baco cree que Lidoro enamora á la suya. De todo esto se originan desafíos y cuchilladas, como entre los galanes de la edad media, siendo así que ni los griegos ni los romanos acostumbraban el duelo. Otro anacronismo chocante tiene la comedia: es sabido que en las antiguas del teatro español había por precisión un gracioso, desterrado de la escena desde que mejoró el gusto: pero en la pieza de que tratamos no bastó un gracioso, sino que salen tres, siendo una especie de lacayos de los príncipes Teseo, Lidoro y Baco, los cuales graciosos interrumpen á cada paso la escena con bufonadas de mal gusto.

La comedia, como es sabido, tiene por objeto ridiculizar un vicio ó defecto; pero en «Amor es más laberinto,» no hay nada de esto, mientras que sí ocurre un incidente trágico: como las damas eran dos y los galanes tres, era preciso quitar de enmedio á uno de éstos, y le tocó á Lidoro, quien muere á manos de Teseo por una de las muchas equivocaciones

forzadas en que abunda la pieza, y cuando este príncipe había sido sacado del laberinto por Ariadna, la cual, para mayor complicación, no es amada de Teseo, sino que éste quiere á Fedra.

Los diálogos son generalmente cansados; y carecen de interés las principales escenas, como la salida de Teseo del laberinto, la cual se verifica de una manera tan fría, que el príncipe no manifiesta la menor conmoción por el peligro de que ha escapado, y tranquilamente se ocupa con su criado en arreglar el modo de ver aquella tarde á su querida Fedra en un baile.

El desenlace de la comedia es de lo más prosaico. Con motivo de la muerte de Lidoro, Teseo es aprehendido huyendo con Fedra, y lo mismo Baco que huía con Ariadna, creyendo ésta que Baco era su amado Teseo, pues por la obscuridad de la noche no le había conocido. Minos, furioso, manda matar á las dos princesas y sus raptores, cuando los atenienses, como llovidos del cielo, vienen en auxilio de Teseo y prenden á Minos, que se queda estupefacto y convertido de juez en reo. Entonces toca á Teseo salvarle y le pide la mano de Fedra. Ariadna, no obstante el grande amor que tenía á Teseo y las consideraciones que debían ocurrirle por la ingratitud de éste, recibe con calma el desprecio de su amado, y manifiesta sencillamente que *pues aquello no tiene remedio* pagará la fina atención de Baco casándose con él. ¡De qué manera tan diferente nos pinta el poeta latino el sentimiento de Ariadna cuando abandonada por Teseo se hiere el pecho, y exclama derramando copiosas lágrimas! *Perfidus ille abiit: quid mihi fiet?* Varios poetas modernos han escrito buenas poesías relativas á Ariadna, como entre los españoles Arguijo y Quintana.

La otra comedia de Sor Juana puede considerarse, en su género, como mediana, siendo de las que en España se llamaban de capa y espada, es decir, de intriga, de amor y celos.

Los defectos que se encuentran en esta pieza no son de tanta importancia como los de «Amor es más laberinto,» y generalmente pueden atribuirse al género á que pertenece, defectos que algunos escritores han condenado y otros disculpado: tal contrariedad tiene una explicación.

Las obras perfectas del arte son el producto de las facul-

tades del hombre, puestas en armonía, y cuando esta armonía falta, precisamente la obra literaria ha de ser defectuosa por algún lado: si el autor se deja dominar únicamente de la razón, su obra será fría, pálida, falta de sentimiento; si se deja arrastrar de la pasión sola, puede llegar á delirar como un demente, ó por lo menos á presentar ideas falsas, extraviadas, y este es cabalmente el punto vulnerable del antiguo teatro español.

Los poetas españoles de lo que trataron principalmente fué de divertir; así es que sus composiciones se dirigen á la fantasía y no á la razón, al corazón y no á la cabeza, y de esto la diversidad de opiniones, principalmente entre los críticos extranjeros, sobre la comedia española.

Unos admiran lo que tienen de brillante, de sentimental; ensalzan la riqueza del idioma, su variada fraseología, la versificación elegante y armoniosa, la pintura viva de caracteres; se entusiasman con aquellos galanes tan caballerescos que daban culto al honor como á una idea religiosa; se enamoran de aquellas damas tan nobles y tan apasionadas; se interesan con tanta trama complicada é ingeniosa; conocen la originalidad de invención.

Por el contrario, otros escritores encuentran en la comedia española un idioma lleno de redundancia y anfibologías; retruécanos pueriles y agudezas impertinentes del gracioso en los lances más críticos; mujeres ergotistas; padres eternamente viudos ó hermanos solteros para que las damas abusen fácilmente del hogar doméstico; galanes pendencieros echando tajos á diestra y siniestra; diálogos cansados llenos de sutilezas escolásticas; abuso en los *apartes;* falta de unidad; anacronismos groseros; un entrar y salir sin tino; mujeres *tapadas* á quienes basta un velo para no ser conocidas no obstante el tlale, los modales y la voz; y otras inverosimilitudes por el estilo.

¿Qué debemos concluir de todo esto? Que las comedias del antiguo teatro español (tomado en su conjunto) son una mezcla de bellezas y defectos, y con decirlo hemos calificado la de Sor Juana, vaciada en el mismo molde que todas las demás piezas de su género. Así, pues, es preciso convenir en que la comedia de nuestra poesía debe figurar entre las piezas del antiguo teatro español, ó en que es necesario proscribir la mayor parte de ellas: en nuestro concep-

to el lugar perteneciente á la que nos ocupa, no es de los primeros; pero sí creemos que suele considerarse de segundo orden, pues el enredo se halla bien sostenido, la versificación es generalmente fluida, y el desenlace no es de aquellos que se preveen desde las primeras escenas, sino que se hace aguardar con interés. No podemos menos de insertar aquí un bello trozo, y es la relación que de su vida hace una de las damas, con lo cual habremos terminado lo que nos ha parecido digno de observar acerca de las composiciones poéticas de Sor Juana.

Si de mis sucesos quieres
Escuchar los tristes casos
Con que ostentan mis desdichas
Lo poderoso y lo vario,
Escucha, por si consigo
Que divirtiendo tu agrado,
Lo que fué trabajo propio
Sirva de ajeno descanso,
O porque en el desahogo
Hallen mis tristes cuidados
A la pena de sentirlos
El alivio de contarlos.
Yo nací noble, este fué
De mi mal el primer paso,
Que no es pequeña desdicha
Nacer noble un desdichado:
Que aunque la nobleza sea
Joya de precio tan alto,
Es alhaja que en un triste
Sólo sirve de embarazo,
Porque estando en un sujeto,
Repugnan como contrarios,
Entre plebeyas desdichas,
El ver respetos honrados.
Decirte que nací hermosa,
Presumo que es excusado,
Pues lo atestiguan tus ojos
Y lo prueban mis trabajos.
Sólo diré............ aquí quisiera
No ser yo quien lo relato,
Pues en callarlo ó decirlo
Dos inconvenientes hallo.
Porque si digo que fuí
Celebrada por milagro
De discreción, me desmiente
La necedad de contarlo;

Y si lo callo, no informo
De mí, y en un mismo caso
Me desmiento si lo afirmo,
Y lo ignoro si lo callo.
Pero es preciso al informe
Que de mis sucesos hago,
Aunque pase la molestia
La vergüenza de contarlo,
Para que entiendas la historia,
Presuponer asentado
Que mi discreción la causa
Fué principal de mi daño.
Inclinéme á los estudios
Desde mis primeros años,
Con tan ardientes desvelos,
Con tan ansiosos cuidados,
Que reduje á tiempo breve
Fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo industriosa
A lo intenso del trabajo,
De modo que en breve tiempo
Era el admirable blanco
De todas las atenciones;
De tal modo, que llegaron
A venerar como infuso
Lo que fué adquirido lauro.
Era de mi patria toda
El objeto venerado
De aquellas admiraciones
Que forma el común aplauso;
Y como lo que decía
(Fuese bueno ó fuese malo)
Ni el rostro lo deslucía,
Ni lo desairaba el garbo,
Llegó la superstición
Popular á empeño tanto,
Que ya adoraban deidad
El ídolo que formaron.
Voló la fama parlera,
Discurrió reinos extraños,
Y en la distancia segura
Acreditó informes falsos.
La pasión se puso anteojos
De tan engañosos grados,
Que á mis moderadas prendas
Agrandaban los tamaños.
Víctima en mis aras eran,
Devotamente postrados,

Los corazones de todos,
Con tan compresivo lazo,
Que habiendo sido al principio
Aquel culto voluntario,
Llegó después la costumbre,
Favorecida de tantos,
A hacer como obligatorio
El festejo cortesano,
Y si alguno disentía
Paradoxo ó avisado,
No se atrevía á proferirlo,
Temiendo que por extraño
Su dictamen no incurriese,
Siendo de todos contrario,
En la nota de grosero,
O en la censura de vano.
Entre estos aplausos yo,
Con la atención zozobrando
Entre tanta muchedumbre,
Sin hallar seguro blanco,
No acertaba á amar alguno,
Viéndome amada de tantos.
....

Es de advertir que, según parece, en el romance que precede, quiso Sor Juana referir sus propios acontecimientos.

Apenas nos atrevemos á señalar uno que otro descuido en tan buena composición, como, por ejemplo, la consonancia de *decía* y *deslucía*, cuando en el resto del romance no sólo se observa cuidadosamente la asonancia, sino que cae en los versos pares, regla que los mejores poetas han quebrantado algunas veces.

Concluiremos lo relativo á las comedias de Sor Juana, recordando que Ticknor las considera justamente entre las de la decadencia del teatro español. En lo que erró Ticknor fué en haber dicho que nuestra escritora «era nativa de Guipúzcua y más notable como mujer que como poetisa.» Mayor equivocación fué la de Alcántara en su *Historia de la literatura española* (Madrid, 1884.) cuando asienta «que Sor Juana era una monja *Peruana*, natural de Guipúzcua.»

Para concluir, diremos alguna palabras sobre los escritos en prosa de la autora que nos ocupa.

El Dr. Beristain (*Biblioteca hispano-americana, tomo* 1º) menciona como escritos en prosa de Sor Juana los siguientes:

Neptuno alegórico. Arco triunfal con que la Santa Iglesia de México recibió en su solemne entrada al Virrey de la Nueva España, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna.

Crisis de un sermón del grande orador entre los mayores, el padre Antonio Vieyra, jesuita portugués.

Súmulas.

Equilibrio moral, ó direcciones prácticas de costumbres, según las sentencias probables y seguras.

El caracol, ó arte para aprender con facilidad la música.

El *Neptuno alegórico* fué escrito con motivo de la costumbre que había en México de erigir un arco triunfal cuando llegaba algún virrey: el cual arco se cubría de composiciones alegóricas. El opúsculo de Sor Juana, enteramente al gusto de la época, mereció los mayores elogios de sus contemporáneos, y á ese trabajo debió la poetisa que el padre Ketten la considerase como la segunda persona en el arte simbólico, llegando su admiración al extremo de dudar que aquella obra fuese de mujer. Probablemente en el día nadie participará de semejante admiración hacia escritos de esa clase, atendiendo á la erudición innecesaria que se gastaba entonces, y se ha desterrado hoy; y á que los símbolos tienen, por lo común, el inconveniente de desfigurar las formas del mundo real por medio de analogías arbitrarias.

La *Crisis de un sermón* es una impugnación al que escribió el padre Vieyra, la cual ya hemos citado: aquel escrito se recomienda por su energía, erudición (principalmente en ciencias eclesiásticas), hábil dialéctica y lenguaje correcto. Sin embargo, contra este trabajo de Sor Juana se publicó en portugués una refutación larga y razonada, por Sor Margarita Ignacia, religiosa del convento de San Agustín de Lisboa, dividiéndose en opiniones los escritores de aquel tiempo acerca del mérito de los opúsculos de Sor Juana y de Sor Margarita. El padre Calleja, por ejemplo, considera como un modelo perfecto en su género, y concluyente contra el padre Vieyra, el trabajo de Sor Juana, y cita en apoyo de su opinión á los padres Morejón, Rivera y Sánchez. Por el contrario, D. Iñigo Rosendo, que tradujo al español la impugnación de Sor Margarita, dice que las proposiciones del padre Vieyra eran muy superiores á los conocimientos de Sor Juana, la cual sabía hacer versos; pero no interpretar las escrituras, añadiendo que el escrito

de Sor Juana es primoroso á la vista, más sin fondo alguno, mientras que el de Sor Margarita contenía verdades claras y sólidos pensamientos.

Tratándose de una materia tan oscura como la exégesis, á que esa polémica se refiere, y extraña á nuestro objeto, sólo agregaremos que aun el mismo Rosendo hizo todavía una confesión más explícita á favor de Sor Juana, diciendo que tenía más arte y fecundidad que su competidora. El jesuita Blanco, maestro de teología y examinador sinodal del arzobispado de Toledo, opinó en estos términos: «Leídos y pesados los ingeniosos argumentos de la madre Sor Juana de la Cruz, y atendidas las eruditísimas respuestas, y no menos agudas redarguciones de la madre Ignacia, harán juicio algunos de que quede neutral el campo, y dudosa la victoria; otros, como el poeta, dirán que entrambas vencen, quedando una y otra vencida. Otros dirán mejor, sin ofender al sublime entendimiento del padre Vieyra, que si este ingenio hubiera de impugnar su sermón, sobre cuyo asunto se la disputa, así le impugnara, como lo hace con ingeniosa gala la madre Cruz; y que si se hubiese de responder á sí, por sí mismo impugnado, así satisfaciera, como satisface llanamente la madre Sor Ignacia con un todo de sutileza, solidez y erudición.»

Los otros escritos de Sor Juana, citados por Beristain, no han llegado hasta nosotros, y respecto al *Arte de la música* dice el padre Calleja que era tan alabado de los inteligentes que, según ellos, bastaba para hacer famosa en el mundo á su autora. Sin embargo, por un romance de Sor Juana, que Beristain cita, consta que dicha obra quedó sin concluir.

En fin, diremos que entre los escritos en prosa de Sor Juana no debe olvidarse su *Carta á Filotea*, que tantas veces hemos citado, y cuyo objeto nos es conocido: podrá tacharse á esa carta de algunas digresiones eruditas un poco largas; pero cuando Sor Juana cuenta sus propios acontecimientos lo hace con naturalidad, sencillez y ternura, cualidades que recomiendan el estilo epistolar, pues una carta no es otra cosa sino una conversación entre personas ausentes, siendo notable que las mujeres hayan sobresalido más en ese género, como Santa Teresa y Madama de Sevigné.

*
* *

Resumiendo todo cuanto hemos dicho acerca de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, procuraremos formular nuestro juicio definitivo en pocas palabras.

Los defectos que hemos señalado tienen disculpas que la buena crítica no debe olvidar, y que también hemos indicado ya, á saber: el mal gusto que dominaba en la época de Sor Juana, la poca libertad con que escribía, y la falta de espacio donde ensanchar su ingenio.

El mal gusto en literatura es en el orden intelectual, como en el físico el aire respirable. Por muy sano y bien constituido que esté un individuo, y por mucho que observe las reglas de la higiene, su salud se altera cuando la atmósfera está dañada. Y de la misma manera ¿cómo podrá escaparse un escritor del mal gusto de sus contemporáneos cuando ve encomiar un sistema y condenar el contrario? Errores de esta clase, no sólo en literatura, sino en todas materias, se destierran únicamente con el tiempo, después de mil esfuerzos, y muchas veces siendo víctimas de la verdad los primeros que intentan la reforma. En España el gongorismo tomó tal ascendiente, que sin sentirlo incurrieron en sus defectos aun los mismos que tuvieron valor de censurarlos, como sucedió á Lope y á Quevedo. Estos autores se propusieron atajar el mal literario por medio de la crítica y de la sátira, y sin embargo, algunos de sus escritos (como la *Circe* de Lope) están atestados de las mismas extravagancias que condenaban. ¿Y qué privilegio tenía Sor Juana para no incurrir en el error general á que eran inducidos aun los ingenios superiores?

Respecto de la segunda razón que hemos indicado, debe advertirse que las bellas producciones del arte son el resultado de la expansión libre del ánimo; y hace siglos que Ovidio Nasón dijo que para hacer versos eran menester reposo y tranquilidad de espíritu, lo cual faltaba á Sor Juana. Algunas veces se le mandaba que escribiese, y otras se le prohibía; ya recibía alabanzas por sus escritos, ya contradicciones: combatido su ánimo de esta manera, debe haber carecido de aquella espontaneidad que requiere la poesía, y si arrastrada por sus inclinaciones componía alguna vez un verso, atraída por sus deberes religiosos se

entregaba después al estudio de la teología, para la cual probablemente no era á propósito, ni por su carácter ni por su sexo. Es un hecho psicológico que el hombre no desenvuelve una de sus facultades sin detrimento de otra; así es que, la persona dedicada, por ejemplo, á las ciencias abstractas en las cuales ejercita principalmente la inteligencia, no puede tener aquella lozanía de imaginación que el poeta ó el artista, porque la imaginación se alimenta de lo ideal, y la inteligencia de lo real.

Por otra parte, ¿qué escuela ni qué ejemplos podía tener Sor Juana en un rincón de la tierra, y en el estrecho recinto de un claustro, rodeada generalmente de personas vulgares y limitadas, en una época de censura y represión, sin más mundo donde extenderse que las tardías comunicaciones con la metrópoli, y sin otro horizonte que la pared de las casas vecinas?

Sor Juana en otra época, en otra condición y con una educación análoga á sus inclinaciones, hubiera admirado á todos; pero puede aplicársele lo que un poeta moderno dijo de uno de sus personajes: «Tenía alas que desplegar, y ningún aire en torno suyo para sostenerlas.»

Sin embargo, esas mismas dificultades que rodeaban á Sor Juana realzan más las bellezas que contienen sus escritos, y comprueban lo insigne de su talento, más poderoso, á veces, que los errores de su época y las contradicciones que sufría. Hemos indicado ya en qué consisten las bellezas que se encuentran en algunas producciones de nuestra poetisa, á saber: lo ingenioso, lo agudo, la riqueza de formas y la vivacidad de colorido.

Al decir, pues, el Sr. Gallego que las obras de Sor Juana «yacen entre el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto,» debe entenderse esto como un hecho; pero no porque así lo merezcan todas las producciones de Sor Juana: ellas, como las de Góngora y de casi todos los poetas de las diversas literaturas, lo que merecen no es el olvido, sino una expurgación inteligente. Es muy raro encontrar un escritor cuyas obras todas sean buenas, y siempre hay que separar algo ó mucho: ya las composiciones de circunstancias, cuyo interés pasó con su época; ya lo viciado por una imitación de mal gusto; ya los productos defectuosos de la juventud inexperta; ya los acentos débiles de la

edad caduca. El buen gusto escoge, no olvida; aparta, no destruye. Y cuando en México un crítico imparcial y de ciencia reuna las mejores obras de los escritores mexicanos, se apresurará, no lo dudamos, á colocar entre ellas varias de las producciones de Sor Juana Inés de la Cruz, como uno de los más bellos adornos de nuestro parnaso. (Véanse notas al fin.)

NOTAS.

1ª No obstante lo que hemos manifestado anteriormente en justa defensa de Sor Juana, nuestra admiración hacia ella no llega al extremo de colocarla en el puesto que le designan tres escritores contemporáneos, D. José Vigil, D. Jesús Cuevas y D. José María Roa Bárcena, los dos primeros en la parte literaria de *El Federalista*, tomo 6º, y el otro en su obra *Acopio de sonetos castellanos* (México, 1887).

Según Vigil, y contra la opinión general, Sor Juana no es gongorista, sino que pertenece á los buenos escritores del siglo XVI: es raro que todos ó la mayor parte de los críticos se hayan equivocado menos Vigil; pero ateniéndonos nosotros á la prueba directa, y no al criterio de autoridad, hemos estudiado los escritos de Sor Juana, resultando lo manifestado en el curso del capítulo anterior, y es, en resumen, lo siguiente: Algunas poesías de Sor Juana son triviales, mayor número de ellas y de sus escritos en prosa culteranos, y con más generalidad se nota en todas las obras de nuestra escritora la incorrección y el descuido. Con tales cualidades no puede pertenecer al Siglo de Oro de la literatura española, sino á la decadencia, según acertadamente ha juzgado Ticknor, *Historia de la Literatura Española*, tomo 3º, páginas 106 y 232 (Madrid, 1856).

Según Cuevas, los tres principales poetas de México son Netzahualcoyotl, Sor Juana y Carpio, y según Roa Bárcena «la monja mexicana ha sido el ingenio más alto y mejor templado de nuestro parnaso.»

Haciendo á un lado á Netzahualcoyotl y á Carpio, por no ser objeto de este capítulo, sino de otros (1º y 16), y contrayéndonos únicamente á la época colonial, puede sostenerse con entera justicia y verdad que Alarcón y el padre Navarrete son superiores á Sor Juana, no sólo en la forma, sino en el fondo. Ni Alarcón ni Navarrete incurrieron en el gongorismo; Navarrete es rara vez incorrecto, Sor Juana rara vez correcta, mientras que Alarcón es uno de los poetas de forma más pura que hay en el idioma castellano. Navarrete, especialmente en el género religioso, excede en verdadera pasión á Sor Juana, quien fué más ingeniosa que sentimental, según hemos observado en el lugar correspondiente del anterior capítulo, y á pesar de que algunos escritores, tratando más bien de idealizar que de juzgar á la monja mexicana, suponen que sus poesías amatorias son un modelo de ternura, entre esos escritores se haya Vigil, lugar

citado, y D. Francisco Sosa en la misma obra que Vigil. Este señor no copia y ni siquiera cita, poesías eróticas de Sor Juana como prueba de su dicho, lo cual sí practica Sosa transcribiendo algunas de esas poesías escogidas. Ahora bien, examinando la antología de Sosa, con imparcialidad, se verá fácilmente que en ella hay rasgos de afectación, adornos postizos y juegos gongorinos bastantes para demostrar que la poetisa escribía por divertirse y no por desahogar un afecto. La diferencia que hay, pues, en lo substancial de las poesías profanas y sagradas de Sor Juana y de Navarrete es la misma que existe entre lo artificial y lo natural. Respecto al fondo de las producciones de Alarcón, comparadas con las de la poetisa que nos ocupa, fácilmente se percibe éste: en algunas poesías de Sor Juana ciertamente hay tendencia filosófica, intención moral, pero generalmente lo hay por medio de rasgos sueltos, mientras la filosofía poética de Alarcón es más vasta, más profunda, más sistemática, más trascendental, sin descender nunca á la trivialidad ó lo poco sólido, como suele practicarlo Sor Juana.

Por último, Roa Bárcena cree «que la monja de México excede á todos los poetas mexicanos coetáneos y posteriores.» Es cierto, respecto á los primeros; pero no á los segundos, según hemos explicado de Navarrete y pudiera hacerse relativamente á otros más modernos.

Definitivamente Alarcón corresponde á la edad de oro de la literatura española, Navarrete á la restauración, Sor Juana á la decadencia. Ya hemos explicado en el capítulo 1º por qué motivo Alarcón pertenece al mismo tiempo á la literatura española y á la mexicana, á la España antigua y á la nueva.

2ª La historia de la literatura española más reciente que conocemos es la de Alcántara (Madrid, 1884), donde se da la falsa noticia respecto á Sor Juana que comunicamos en la nota anterior. En otro lugar dice Alcántara que Sor Juana era de México, pero hace una errada calificación de las comedias que escribió.

CAPITULO VI.

Apuntes biográficos y bibliográficos del Padre Diego José Abad y sus escritos.—Análisis de la obra Heroica de Deo Carmine.—Obras poéticas sobre Jesucristo, del género narrativo, escritas en México.

Nos proponemos, en el presente capítulo, comenzar nuestros estudios sobre los poetas mexicanos del siglo XVIII, empezando por el Padre Diego José Abad, en nuestro concepto el primer latinista mexicano, pues aunque otros escritores compatriotas suyos manejaron bien el idioma latino, ó fué como meros traductores, ó desempeñando obras de menor dificultad, que la emprendida y llevada á cabo por el Padre Abad con el título *Heroica de Deo Carmina*, la cual, no obstante su mérito, apenas es hoy conocida de uno que otro bibliófilo, acaso por su escasez, ó bien porque el idioma en que está escrita va olvidándose cada día más y más aun por hombres que se precian de ilustrados en otras materias.

El Padre Diego José Abad nació de padres virtuosos y ricos á 1º de Julio, año 1727, en una finca rústica cerca del pueblo de Jiquilpan, perteneciente al Estado de Michoacán. Allí aprendió primeras letras y latín con maestros particulares, y después pasó á estudiar filosofía al colegio de San Ildefonso de México, siendo fama que desde entonces sobresalió entre los demás estudiantes por su mayor aplicación y aprovechamiento.

En Julio 24 de 1741 entró Abad á la compañía de Jesús, en el noviciado de Tepozotlán, y continuó dedicado empeñosamente al estudio, de tal manera que mereció ser nombrado catedrático de Retórica, Filosofía y ambos derechos en los colegios de México y Zacatecas, cargo que debe repu-

tarse muy honorífico obtenido entre hombres tan ilustrados como los jesuitas. En su calidad de catedrático, el Padre Abad se dedicó asiduamente á la instrucción de la juventud, siendo el primero que usó en el colegio de San Ildefonso, para la enseñanza del derecho, la obra de Gravina; esforzándose por destruir, en filosofía, las sutilezas escolásticas; y tratando de proscribir, en literatura, el gongorismo que viciaba hacía tiempo la española y otras europeas.

Antes de los cuarenta años de edad se vió atacado nuestro escritor de una enfermedad que los médicos no podían curarlo, circunstancia que un hombre cualquiera hubiera considerado bastante para entregarse al descanso y aun á la ociosidad. Empero, el Padre Abad no sólo continuó, aunque dificultosamente, desempeñando las tareas obligatorias y adelantando en sus estudios favoritos, sino que se dedicó al de la medicina para curarse por sí mismo. Logró, en parte, el intento que se propuso, pues obtuvo algún alivio de sus males durante el resto de su vida, que logró prolongar hasta los cincuenta y dos años.

Con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús, salió Abad de la Nueva España en 1767, siendo entonces rector en el Colegio de Querétaro, y tocándole en suerte, para residir en Europa, la ciudad de Ferrara perteneciente á los Estados Pontificios. Con motivo del destierro del Padre Abad, alguno de sus biógrafos apunta un reproche por ingratitud contra sus compatriotas, reproche injusto porque no fueron los mexicanos quienes le desterraron sino el gobierno español, y ni hubo tampoco por parte de éste ataque contra persona determinada: se practicó una medida política contra toda la orden de jesuitas, medida que no es propio de este libro detenerse en calificar.

Durante su residencia en Querétaro, había comenzado el Padre Abad á escribir la obra *Heroica de Deo Carmina*, la cual continuó en Ferrara hasta llegar al canto 29 que fué como se imprimió por primera vez en Cádiz (año 1769) con el título de *Musa Americana*, habiendo hecho la publicación el Dr. Gamarra compatriota del autor, sin conocimiento de éste, según se asegura. Dichos cantos, aumentados hasta 33, fueron reimpresos en Venecia el año de 1773, ocultándose Abad bajo el nombre de *Labbeo Seleno-politano*, el cual significa *Abad de la ciudad de la luna*, pues algunos etimolo-

gistas suponen, aunque infundadamente, que México se deriva de la palabra azteca *meztli*, luna. Con el aumento de otros cinco cantos se hizo una tercera edición de la obra mencionada, en Ferrara, 1775. La última edición, notablemente corregida y aumentada hasta 43 cantos, fué en Cesena, 1780, dedicada á la juventud mexicana: de este modo dió á conocer Abad otra apreciable cualidad, entre las muchas que le adornaban, el sentimiento patriótico.

Desgraciadamente el virtuoso jesuita no pudo tener la satisfacción de ver terminada la edición de Cesena, pues poco antes de estar concluida murió en Barcelona á 30 de Septiembre de 1779.

Cuál fué el aprecio que del Padre Abad hicieron sus contemporáneos, se demuestra con los repetidos elogios tributados á sus obras, con los cargos que se le dieron y con los honores que se le dispensaron, debiendo mencionarse entre éstos la admisión del sabio mexicano en diversas academias literarias, una de ellas en la Ruboretana, donde recibió el nombre de *Agiólogo* que significa «el que trata de cosas santas.»

Después de muerto el Padre Abad, recibió las últimas muestras de respeto, acompañando su cadáver al sepulcro multitud de personas amantes de la virtud y de la ciencia, y dedicándosele el siguiente epitafio:

> Hic ex orbo novo Labbens jacet, inclita vatum
> Gloria, México par decus imperio,
> Non hominum curas, vanæ aut deliria mentis,
> Vel cecinit tinctos ille cruores duces
> Altius assurgens, graditur super æthera penna
> Rimaturque oculis abditiora dei.
> Religio, pietas, sacrarum et turba sororum
> Vati mærentes hæc posuere suo.

El Padre Sartorio tradujo este epitafio del modo siguiente:

> Yace aquí Abad, ilustre americano,
> De poetas nobles, gloria esclarecida,
> Que dió con su virtuosa y sabia vida
> Digno ornamento al pueblo mexicano;
>
> El cantó sí, con numen soberano;
> Mas ascenso á su musa distinguida
> No dió la guerra atroz, cruel y temida,
> No los delirios del amor insano.

14

Más alto se levanta: sube al cielo;
Pasa los astros, y del Numen santo
Contempla el ser, y cántalo con celo:
La religión y la piedad por tanto
Con las musas sagradas le hacen duelo,
Vertiendo por su muerte amargo llanto.

El catálogo más completo que hemos visto de las obras de Abad es el que trae Beristain en su *Biblioteca*. Hele aquí copiado literalmente.

De Deo, Deoque Homine Heroica, Cæsenæ, 1780 apud Gregorium Blasinium, 4º

Rasgo épico, ó descripción de la fábrica y grandezas del templo de la compañía de Jesús de Zacatecas. México, 1760. 4º

Disertatio ludicro-seria de exterorum latinitate, adversus J. Baptistan Roberti. Forolini, 1778. 8º

Nodus intricatrior Matheseos solutos seu ratio composita expedita, et ad tyronum captum accomodata. Edit Ferrariæ. 8º

Livinii Meyer anima minusculo corpore inclusa: sive Epitome controversiarum de Auxiliis. Edit Ferrariæ. Se hallaba este opúsculo manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de México, juntamente con tres tomos en 4º del *Cursus Philosophicus* del Padre Abad.

Compendio de Algebra. M. S.

Tratado del conocimiento de Dios en Italiano. M. S.

Geografía hidráulica ó de los famosos ríos de la tierra. M. S.

Varias églogas de Virgilio en verso castellano (M. S.) que no menciona Menéndez Pelayo, en su noticia de traductores de Virgilio, al frente de la traducción de la Eneida por Caro. (Biblioteca clásica, Madrid, 1879); aunque sí las cita Caro en su *Virgilio en España*.

Los himnos del oficio del B. Felipe de Jesús patrón de México.



De todas esas obras sólo hemos logrado conocer la primera, afortunadamente la principal, para nuestro objeto, á la que especialmente debe el Padre Abad su renombre literario, siendo de advertir que algunos le han llamado ***Musa***

Mexicana ó *Musa Americana*, como el Padre Bringas en la traducción que hizo del libro que nos ocupa (México 1783) sin ser cosa distinta como varias personas suponen erróneamente, entre ellas Ortiz, en su *México como nación independiente*, hablando de Gamarra, quien con el nombre de *Musa Americana*, publicó una traducción de los primeros cantos de *Heroica de Deo Carmina* (Gadilius, 1769). Vamos á ocuparnos en dar una noticia de esta obra, comenzando por manifestar el argumento de la primera parte.

CANTO I

DIOS ES UNO.

Origen y objeto de la poesía.—Proposición.—Invocación.—Dios se manifiesta en la estructura de todo lo creado y por el unánime consentimiento de los hombres.—Burla del politeísmo.—Dios es uno.—Dios es el que es, el ser perfectísimo.—Dios es trino.

II

DIOS ES SANTO.

Los serafines proclaman que Dios es tres veces santo.—Dios es en sí santo de todas maneras.—La ley de Dios es santa.—La casa de Dios es santa.—Dios nos purifica y hace santos.—Dios corona de gloria á los santos.

III

DIOS ES INCOMPRENSIBLE.

Lo más excelso comparado con Dios es nada.—Majestad de Dios.—Los misterios de Dios son impenetrables.—Debemos confiar en la bondad y misericordia de Dios.—Debemos temer á Dios; pero más amarle.

IV

DIOS ES ETERNO.

Inconstancia y vicisitud de las cosas mundanas.—Sólo Dios es inmutable y eterno.—Los hombres y las cosas humanas son perecederas.—Dios en espíritu es inmutable.

V

DIOS ESTÁ PRESENTE.

Es muy triste amar lo que pueda separarse de nosotros.

—Es muy grato amar á Dios que no puede ausentarse.—Nada hay que pueda separarnos de Dios, y nunca nos abandona ni en la vida ni en la muerte.

VI

DIOS ES BENÉFICO.

Amar con vehemencia lo humano es un tormento.—Nuestro corazón sólo en Dios descansa.—Sólo Dios nos ama verdaderamente.—Están patentes los beneficios de Dios.—Dios ha dado al hombre poder y señorío sobre todas las cosas creadas.—La tierra está henchida de bienes para nuestro provecho.—Los mayores beneficios con que Dios ha colmado al género humano son la redención por medio de Jesucristo y la institución de la Eucaristía.

VII

DIOS ES BENIGNO.

Dios es benigno, aunque algunos hombres le consideran muy severo.—Dios acoge nuestros ruegos.—Orando Josué detuvo al sol, y orando Elías alejó y atrajo la lluvia á su voluntad.—Motivos por que Dios alguna vez no nos oye.—Con cuánta benignidad oyó Dios la oración de Abraham.—Dios acoge benignamente no sólo á los buenos sino á los malos.

VIII

DIOS ES OMNIPOTENTE.

Creación del abismo, de la luz y de los angeles.—Creación del cielo.—Reunión de las aguas y fertilidad súbita de la tierra.—Creación del sol, de la luna y de las estrellas.—Creación de las aves y de los peces.—Creación del hombre.—La mujer formada de la costilla del hombre.

IX

DIOS ES SABIO.

Dios hizo todo con suma sabiduría.—Imbecilidad y audacia de la filosofía humana, según la cual ya la tierra aparece inmóvil, ya errante, ya redonda, ya oval, etc.—Nada sabemos ni aun de las cosas que nos son más familiares.

X

DIOS ES PROVIDENTE.

Dios es padre de todos, y de todos cuida.—La Providencia divina atiende principalmente al hombre. —Dios todo lo tiene presente, protege á los buenos y castiga á los malos. —Motivos por que alguna vez aflige Dios al bueno y deja prosperar al malo.

XI

DIOS ES CUSTODIO.

Dios encomendó á los ángeles la custodia y dirección del hombre.—Cuán saludable sea para el hombre la custodia de los ángeles.—Buenos oficios de Rafael hacia Tobías. —Buenos oficios de los ángeles en la hora de la muerte.

XII

DIOS ES PACIENTE.

Reseña de las faltas con que el hombre provoca la ira divina.—Indignación de Dios.—Infinita paciencia de Dios.— Dios es lento para castigar y diligente para perdonar.

XIII

DIOS ES JUSTO.

Dios es justo, no atiende á las personas sino al mérito.— Dios es lento para castigar, pero temible cuando castiga.— Descripción del infierno.—La pena que los teólogos llaman de daño es la más acerba.—Gloria preparada para los buenos.

XIV

DIOS ES LA SUMA BELLEZA.

Nos burlaríamos de aquel que no amara al hombre sino á su sombra, y sin embargo, esto hacemos frecuentemente, pues olvidamos á Dios y perseguimos vanas sombras.— La mujer ha sido causa de la perdición del género humano. —La hermosura del cuerpo debe graduarse por la del alma.—La hermosura del alma es un algo de la belleza divina.—La belleza de Dios es tal que hace del todo felices á los que la contemplan directamente, y la sola esperanza de contemplarla transporta de gozo.

XV

DIOS ES SEÑOR DEL CIELO.

Rigor del invierno en Europa.—Benignidad del invierno en América.—Sólo Dios es fuente de la abundancia.—Descripción de los fenómenos meteorológicos.

XVI

DIOS ES NUESTRO AMPARO.

Llorando nacemos, llorando morimos: ningún mortal es feliz.—Los males nos agobian por todas partes.—Sólo Dios es nuestro amparo, y sólo él puede librarnos de todo mal y peligro.—Reseña de los males y peligros á que está expuesto el hombre.

XVII

DIOS ES EL SEÑOR DE LOS EJÉRCITOS.

La ciudad que Dios abandona cae en poder de sus enemigos; la ciudad que Dios protege es inexpugnable.—El ejército de los Asirios desbaratado por los Judíos.—El tierno David triunfando del robusto Goliat.—Es muy frecuente que, con la ayuda de Dios, el débil venza al fuerte.—Señalada victoria que obtuvo D. Juan de Austria contra los turcos.

XVIII

DIOS ES EL CENTRO DE LA CIENCIA.

La fuerza puramente física es propia de los irracionales.—Todas las artes y las ciencias provienen de Dios.—Enumeración y objeto de ellas.

XIX

DIOS ES EL CONOCEDOR DEL CORAZÓN HUMANO.

Los secretos del corazón humano son impenetrables aun para los ángeles.—Sólo Dios puede penetrar al fondo de nuestro corazón.—Sólo Dios puede dar leyes al corazón del hombre.—El último día del mundo se descubrirán todos nuestros secretos.

XX

DIOS ES EL ÚNICO QUE PUEDE HACER MILAGROS

Dios algunas veces se nos revela con milagros, porque acostumbrados á las maravillas naturales no nos llaman la

atención.—La vara de Moisés.—Las plagas de Egipto.—Faraón y su ejército sumergidos en las aguas.

XXI

DIOS ES EL UNICO QUE CONOCE LO FUTURO.

Delirios del arte divinatario.—Sólo Dios conoce lo futuro. —Predicciones de Jacob, José, etc.—Nacimiento, vida y muerte de Jesús anunciadas por los profetas.—Las desgracias y la dispersión de los hebreos anunciadas también por los profetas.

✓Los escritores que por algún motivo han hecho mención de la obra *Heroica de Deo Carmina* la llaman poema épico, seguramente porque el adjetivo *Heroico*, entre otros significados, tiene el de *épico*, conforme al uso de buenos hablistas. Sin embargo, basta leer el argumento de la primera parte, y tener idea de lo que es poema épico para conocer que no pertenece á tal género de composiciones la que nos ocupa. ¿Cuál es la empresa que relata el Padre Abad con su principio, medio y fin? ¿Cuál es el nudo, dificultades y desenlace de la acción? ¿Dónde están los accesorios y adornos, como la diversidad de personajes, la máquina ó lo maravilloso, los episodios, etc?

El adjetivo *Heroico* tampoco es bastante para considerar el escrito que examinamos como una serie de odas heroicas, porque la oda heroica se emplea en alabanza de los héroes y en cantar hazañas marciales ó acciones ilustres, y nada de esto se verifica en las poesías de que vamos hablando.

Supuesto lo dicho, creemos que el calificativo *Heroica*, usado por Abad, no debe tener más significación que designar la clase de verso que emplea el autor, pues *verso heroico* vale tanto como *exámetro.* «El verso exámetro se llama heroico,» dice, entre otros, Quicherat en su Prosodia latina (c. 1, nota).

El género á que más bien pertenecen las poesías de Adad, parte primera, es el de himnos, cantos ú odas sagradas, las cuales, según los preceptistas, «tienen por objeto celebrar las maravillas del Altísimo y los misterios de la religión.» En este punto de vista, ó simplemente como versos exámetros, cuyo argumento es Dios, deben juzgarse dichas composiciones.

Desde luego, lo primero que se observa en ellas es que el autor tomó por guía las Sagradas Escrituras, teniendo especial cuidado de comprobar cada uno de sus pensamientos cardinales, comparándole con el texto respectivo de la Biblia, por medio de notas. He aquí ejemplos del método seguido por el Padre Abad.

Hoc te, si nescis, narrabunt hoc tibi muti.
Et stolidi pisces (a).

(a) Interroga jumenta et docebunt te.... et narrabunt pisces maris (Job. 12 v. 7, 8).

Mille anni nihil illi omnino suntque perinde.
Tanquan hesterna dies, quæ jam nunc tota recessit (b).

(b). Mille anni ante oculos tuos tanquam dies hesterna quæ præteriit (Ps. 89 v. 4).

Excelsoque sedens solio, ultra culmina cœli.
Sublimis; tanquam scamno huic inniteris orbi.
Terrarum. Suacumque tua hic vestigia cerno (c).

(c) Cœlum sedes tua; terra autem scabellum pedum tuorum (Isaías 66. v. 1).

Conocido ya el método del Padre Abad, diremos ahora respecto á su idea, al pensamiento general, Dios, que no puede ser más interesante, más elevado, ni más bello para la inmensa mayoría de los hombres. Exceptuando algunas tribus salvajes y unos cuantos materialistas, todos los demás creen en Dios: los que profesan una religión, que son la mayor parte, creen en Dios; los filósofos espiritualistas, aunque divididos respecto á otras doctrinas, creen en Dios; los positivistas modernos de la escuela inglesa, creen en Dios. Mill, su jefe, dice refutando á Comte. «La filosofía positiva sostiene que en el orden actual del universo, ó más bien de la parte que nos es conocida, la causa directamente determinada de cada fenómeno, no es sobrenatural sino natural. Es compatible con este principio creer que el universo ha sido creado y aun está gobernado por una inteligencia, admitiendo que el gobernante inteligente se rige por leyes fijas que no son contrariadas por otras, ni derogadas caprichosamente.»

Un sabio alemán, que hace pocos años ha estudiado profundamente las diversas cuestiones existentes sobre la divinidad, el autor de la obra «Crítica de la idea de Dios», no sólo cree que esas cuestiones pueden resolverse satisfac-

toriamente, sino que según él, «la solución de este problema encierra todo el porvenir social y político de la humanidad.»

Ahora bien, aun en el punto de vista puramente filosófico no debe censurarse al Padre Abad por haber presentado en sus odas al Dios de los hebreos y no al Dios de la ciencia. En primer lugar, el verdadero filósofo tiene entre sus principios más firmes, el de la tolerancia, y no censura sino que respeta las creencias y las opiniones de los demás siempre que, como las del Padre Abad, sean hijas de la convicción y de la buena fe.

En segundo lugar, uno es el criterio literario y otro el científico: éste se funda únicamente en la razón pura y no admite más que la realidad; el otro concede su parte á la imaginación y al sentimiento admitiendo aun lo ficticio, lo ideal. De otra manera vendrían abajo, de una plumada, las más bellas creaciones del ingenio humano, sería necesario proscribir á Hesiodo porque cantó la teogonía griega, á Homero porque habló de Júpiter, á Horacio porque recomienda el culto de los Dioses, y de este modo relativamente no sólo á otros grandes poetas sino á los más famosos pintores, escultores, arquitectos y músicos. Por último, es indudable, al menos para nosotros, que el Dios de las sagradas escrituras se acomoda más al género de la poesía que el Dios de la ciencia, y la razón es obvia: el Dios de los hebreos es un ser de algún modo perceptible al hombre, dotado de especiales atributos, prestándose en consecuencia, á la descripción objetiva, externa, y á la expresión subjetiva del sentimiento interno, mientras que el Dios de la ciencia es el ser incomprensible, absolutamente impenetrable, en su esencia y naturaleza. Una escuela moderna de filosofía, la Krausista, que se ha puesto frente á frente del positivismo, haciendo esfuerzos por destruirle, tratando de establecer un término medio entre la religión y la ciencia, admite la definición bíblica de Dios «*ego sum qui sum*», y sin embargo véamos cómo se explica por medio de uno de sus representantes, Tiberghien. «El pensamiento de Dios no debe formularse de un modo negativo ó restrictivo. No debe decirse Dios es esto ó aquello, sino Dios es todo. Dios es la unidad absoluta de la esencia, ó el mundo es el conjunto de las cosas; Dios es la razón, el principio del

mundo. Dios *no es una cosa determinada*, y el único nombre que le conviene es el *ser*. Es el que es.» Platón, con más profundidad filosófica que los Krausistas, estaba tan persuadido de la diferencia fundamental entre los atributos divinos y los humanos que no quería decir «Dios es el Ser», sino «Dios está sobre todo Sér.»

La unidad de Dios es el primero de sus atributos que canta el Padre Abad, según hemos visto en el resumen puesto anteriormente, sobre cuyo atributo hay diversidad de opiniones entre los críticos, tratándose de las creencias religiosas de los judíos. Algunos dicen que los antiguos hebreos eran politeístas, fundados en la adoración que se dice tributaban á los númenes llamados Elohim. Otros suponen que en la Biblia existen dos religiones, la agrícola de los Elohim, seguida por la mayor parte del pueblo, y la de Jehová profesada por una minoría más ilustrada y más severa. La tercera opinión, en nuestro concepto la más fundada, es la de que los hebreos, desde la más remota antigüedad, fueron monoteístas, y en comprobación de ese parecer se citan pasajes terminantes del antiguo testamento como el siguiente: «*Dominus Deus, noster dominus unus est.*» (Deutm. c. 6 v. 4.) Por otra parte, David explica que se consideraban los Elohim como seres perfectos: pero de una perfección que el hombre podía alcanzar. En general hablando, es sabido que los orientales suponían poblado el universo de espíritus invisibles, habiendo una clase particular de éstos, protectores de los objetos naturales, plantas, montañas, estrellas, etc.: de aquí la creencia de los Elohim, los Adonim y los Schadim. Semejante creencia, sin dar lugar al politeísmo, es altamente poética, halaga la imaginación haciéndonos vivir en un mundo donde todo está animado, donde todo respira. Es digno de notar que un autor, reuniendo la doble cualidad de hábil orientalista y libre pensador, Ernesto Renán, sostiene que «la raza semítica conoció desde su origen la unidad divina, siendo el monoteísmo precisamente lo que caracteriza esa raza.» (Historia de las lenguas semíticas.)

A propósito del dogma de la unidad divina, el Padre Abad se burla del politeísmo, según lo indicamos en el resumen, tomando el tono irónico usado en diversos pasajes de la Biblia con muy buen efecto, como sucede al referirse la em-

presa temeraria de los que construyeron la torre de Babel pretendiendo llegar al cielo.

Respecto á la incomprensibilidad del Ser Supremo, ya hemos dicho antes que es un principio más bien de la filosofía racional que de la teología hebrea, siendo fácil probarlo.

Hasta ahora ningún filósofo ha pretendido conocer á Dios directamente, mientras que según la Biblia, Jehová se reveló en varias épocas á diversas personas hablando con ellas. Dios mismo enseñó á Adán los nombres de los animales; dió minuciosas instrucciones á Noé sobre el modo de construir el arca; ofreció á Abraham la tierra prometida; entregó en mano propia á Moisés la tabla de la ley. Dios, según el Génesis, hizo el hombre á su imagen y semejanza, notándose efectivamente que Jehová piensa y recuerda, ama y aborrece, como los hombres; tiene como ellos facultades y sentimientos, afectos y pasiones.—Sin embargo de todo esto, no puede negarse que el Dios de los hebreos sea un Dios misterioso, incomprensible, comparado á los Dioses de los pueblos politeístas por ejemplo, las divinidades griegas, según las describe Homero. Estas divinidades eran seres materiales como nosotros, sin más diferencia que su sangre era más pura y su cuerpo incorruptible. Comían una substancia deliciosa que los hacía inmortales llamada *ambrosía*, y su bebida era un licor suavísimo, el *néctar*. Los Dioses eran más altos, robustos y gallardos que los hombres, y las diosas más bellas que nuestras mujeres; pero unos y otros sentían no sólo las pasiones humanas sino hasta el dolor físico, pudiendo recibir heridas que les causaban cruelísimos dolores. No solamente se amaban y casaban entre sí los Dioses y las Diosas, sino que se enamoraban de los mortales, resultando de su unión con éstos los llamados héroes. Júpiter, el mayor de los Dioses, llegó á transformarse en animal irracional para sorprender á algunas mujeres.

Contrariamente al antropomorfismo de los griegos, Moisés enseña que Jehová es *invisible*, que nadie puede verle, ni reproducir su figura. Así, pues, al revelarse Dios á los hombres, se presenta entre los hebreos de la manera menos material posible, apareciéndose en un sueño misterioso á Jacob; oyendo Job su voz desde un torbellino, ó Moi-

sés desde la zarza ardiente. El profeta Isaías «vió al Señor sentado sobre un solio alto y elevado; los serafines *le cubrían* el rostro con sus alas.» Otras descripciones de Dios que se encuentran en la Biblia son puramente simbólicas, al estilo oriental, v. g., cuando David dice: «Su rostro aparece como la llama.... su voz retumba como la tempestad.»

Fijándonos ahora en los sentimientos, en la pasión que domina en las poesías de Abad, podrá servirnos de ejemplo la oda quinta, que tiene por título «Dios siempre está presente.» Allí vemos que el fuego que anima al poeta, que le enciende, es el amor divino, el amor de los amores, según la expresión de un autor cristiano, y Abad sabe expresar ese amor con todos sus transportes, con toda su energía. Y decimos con toda su energía, porque la pasión religiosa es la más enérgica de todas, en virtud de que tiene por objeto, no una frágil belleza, sino la belleza eterna; no un ser limitado, sino el único ser capaz de llenar el corazón y satisfacer todos los deseos. He aquí un trozo de la oda que nos ocupa:

Este mihi tu, ó sol, et cœli sidera testes:
Numquam ego jam demens, numquam dein stultus amabo
Mortalem, qui me invito á me possit abire.'
O Deus! o ubinam non es tu? numine comples.
Cuncta tuo. Tu semper ades, tu semper ubique es:
Excelsoque sedens solio, ultra culmina cœli
Sublimis; tanquam scamno huic inniteris orbi
Terrarum. Quacunque tua hic vestigia cerno,
Omnia cum possis: tamen ipse a me procul esse
Non potes; atque etiàm nolles, et si hoc quoque posses.
Nam memine cum delios mecum esse solebas
Ipse vocare tuas. Quanta indulgentia amoris!
Qui te amat, alma Deus, quando ad te fletve, gemitve
Audis. Non lacrimas ille, aut suspiria mittit
Incassum surdis quæ sint ludibria ventis.
Tumet pectoribus te nostris inferis, inque
Nostro cordo sedens, lacrimas in origine prima
Inspicis, et pendis, numerasque sinuque recondis
Ipse tuo, et recreas, et consolaris amantem.
Quin gemitus necdum natos, arcanaque sensa,
Quæ mens concepit necdum sibi conscia, et alto
Pectore clam nobis obvolvunturque, silentque;
Tu sentis prior, et prævertis nata benignus.

De los demás atributos divinos cantados por el Padre Abad, tomaremos en consideración los tres más importantes y característicos, según la teología hebrea, á saber, Dios Creador, Dios providente, Dios todopoderoso.

La creencia panteísta de que los séres todos son emanación del ser primero no puede dar una idea tan sublime de Dios como el dogma de la creación. En el primer caso, el universo es una parte de Dios mismo; no hay diferencia substancial entre la obra y èl obrero, entre el autor y su manifestación, mientras que, según el otro sistema, el Ser Supremo queda del todo separado, independiente en su existencia necesaria é infinita, constituyendo las criaturas el contraste de lo infinito y perecedero.

De este modo, la idea de Dios no es la de un generador material sino la de una actividad puramente espiritual. Dios dijo: «Que la luz sea y la luz fué.» Aquí el criador se manifiesta exteriormente; pero no en sí mismo sino en sus obras, y por el medio más puro, más inmaterial, *la palabra.* Apareciendo la creación como una existencia que nada se debe á sí misma, vienen naturalmente la admiración y el reconocimiento de la criatura hacia aquel que la sacó de la nada, y que todo lo ordenó con admirable sabiduría: el sol que alumbra y calienta la tierra; las lluvias que la fecundizan; las plantas que producen ópimos frutos; las montañas que se pierden entre las nubes; el mar de insondables abismos. Sensible el Padre Abad á todo lo bello, á todo lo grande de la naturaleza supo hacer de ella descripciones propias y algunas verdaderamente animadas. He aquí un ejemplo:

Terra mihi magna et propria est domus. Hanc tua dextra.
Condidit, et nullis nixam, sultamve columnis
Suspensam medio libravit in aere firmam.
Arida erat: jussisti et cogitur humidus aer
In nubes, ingens cœlo, venit agmen aquarum;
Nec cadit uno ictu, nec vortice, et impetu cœco:
Sed quasi per cribrum cunctando, atque ordine longo
Funditur, et stillat silatim e nubibus imber.
Dein quæ nuper aquæ cecidere, et vicera terræ
Intrarunt ima et caveis latuere profundis,
Bullire incipiunt doctaeque repente subire
Ardua quaeque, scatent interdum in vertice montis.
Inde cadunt fiunt sitissima flumina, et orbem

Instar venarum amnes circumeuntque rigantque
Undique luxurians ridet lætissima tellus,
Graminaque et frutices viridantesque explicat herbas.
Multimodo vestiti ostro, pompaque superbi
Magnifice incedunt flores, et aromata circum
Suavia, et effundunt pretiosos prodigi odores.
Curvantur pandæ fætuque gravantur aristæ,
Messoresque vocant, falcesque, atque horrea poscunt.
Plena mero turgens calcari postulat uva:
Crassaque socordes hortatur oliva trapetes.
Matura ultro alta clinantur ab arbore poma.
Quoque exquisitos subigunt, miscentque sapores
Ostentant: vario assentantur odore colore.
Si quid avis furtim rostro livabit; et illa
Admonet ecquodnam possim jam carpere ponum.
Rursus quidquid avis cantat dulcis, mihi, cantat:
Nam nisi ego, ad cautus avium sunt omnia surda.
Magna quidem: sed parva tuæ hæc sunt munera dextræ.
Omnipotentis, et in multu majora supersunt.

Presentaremos otro ejemplo de las descripciones hechas por Abad, en la cual nuestro autor, como los poetas hebreos, considera la tierra una verdadera montaña que Jehová hizo surgir de entre las aguas; un lugar de refugio y habitación para multitud de seres animados.

Quotquot aquæ sub cælo estis, dixit Deus, alveo
Cogite vos uno, atque appareat arida tellus
Dixerat, et dicto citius, turgescere sursum,
Arrectique jugum in cælum protendere montes,
Submittique humiles imo, ac subsidere valles
Immensæque sodi subtus cavæque, sinusque.
Certant præcipites illac descendere glauci
Undique collecti spumoso gungite fluctus.
Extollit frontem subito, undisque eruta tellus
Eminet, undique adhuc mærens tamen, undique inanis.
Et Deus: erumput tellus, herbasque virentes
Grataque poma suis frondosis pendula ramis
Germinet: ipsa ferant simul et sua femina secum
Et tulit extemplo segetes, et pascua tellus,
Pomiserasque tulit cælo capita alta ferentes
Frondes: et secum sua femina quæque tulere,
Extiterat vix e terra, et procera repente
Arbos intumuit trunco, ramosque tetendit,
Fætaque maturis facta est ex tempore pomis.

Admitido el dogma de la creación es una consecuencia suya el de la Providencia, pues repugna á nuestro entendi-

miento admitir la ejecución de una obra con el objeto de abandonarla al caso y exponerla á la destrucción, mientras, por otra parte, las leyes á que está sujeto el mundo físico y moral prueban suficientemente una previsión sapientísima. Los hebreos, aunque no fuera en el punto de vista rigurosamente científico, lograron percibir esas leyes, comprendieron intuitivamente la armonía sistemática del universo, consideraron á Dios como un padre, y su poesía tomó este carácter distintivo: «la confianza en el Señor.» «El que habita en el socorro del Altísimo morará en la protección del Dios del cielo. Dirá al Señor: amparador mío eres tú, y refugio mío, mi Dios en él esperaré,» son palabras del rey profeta.

Considerada la poesía hebrea como un himno afectuoso y tierno, no sólo inspiró á nuestro modesto padre Abad, sino á poetas de gran nombradía, bastando citar el nombre de Klopstock, uno de los primeros que imitó felizmente á David, dando á conocer el verdadero tono y espíritu de los salmos.

Otro de los sentimientos del pueblo judío hacia Dios, era el del más profundo respeto, como consecuencia del poder infinito de la divinidad: en todas partes creían los hebreos ver la señal de la fuerza divina, y siempre llamaban á Dios *El Todopoderoso.* Especialmente el libro de Job es una prueba de ese sentimiento: «Dios es sabio ¿quién le resistió y tuvo paz? El trasladó los montes, y los mismos que trastornó en su fuerza no lo conocieron. El conmueve la tierra de su lugar, y sus columnas se estremecen. El manda al sol y no sale, y cierra las estrellas como bajo de sello.»

El Padre Abad, siguiendo la teología hebrea, ensalza la omnipotencia del Ser Supremo hasta el punto de admitir *el milagro*, sobre la cual circunstancia, en una obra como la presente, debe hacerse á un lado toda observación religiosa ó filosófica, y atenderse únicamente al efecto literario. Considerando el mundo con la calma del que conoce sus leyes fijas y prevee el resultado forzoso de ellas, se puede incurrir no sólo en el más frío y prosaico realismo sino hasta en la vulgaridad más trivial, mientras que la creencia en el milagro, manejada con discreción, puede producir lo ideal, lo maravilloso poético. Así lo han practicado con muy

buen efecto los más grandes poetas, uno de ellos Homero, valiéndose de los dioses del paganismo.

Nos parece bastante con lo dicho hasta aquí para dar una idea del objeto, del pensamiento de Abad, siendo fácil conocer que algunas de sus odas, puramente teológicas, se resienten de la aridez propia del asunto, cuando las espinas de la dialéctica se unen con las flores de la poesía; cuando la abstracción metafísica, reemplaza á la personalidad estética: lo mismo se nota aun en poemas teológicos tan citados como *La Religión* y *La Gracia* de Luis Racini. Ahora pasaremos á hacer algunas observaciones sobre la forma de las odas de nuestro Abad.

El lenguaje es puro, correcto y claro; la versificación fluida y armoniosa; el estilo sencillo y elegante. He aquí el juicio de algunos críticos competentes. Juan Lami, teólogo de José II y prefecto de la biblioteca Ricardiana, calificó las poesías de que nos ocupamos de *elegantísimas* (*elegantísima carmina.*) El Académico Serrano, en el juicio que escribió sobre la obra de Abad, considerando el argumento digno y majestuoso, dice respecto á la forma: «At nescio quomod fiebat, ut quo magis et attentius legerem, ita carminis suavitas, vis gratia me magis, ac magis alliceret; donec paullatim in admirationem divini poematis (nihil affingo veritati) totum raperet. ¿Quid plura? Tam avide totum poema percurri, ut librum é manibus non deposuerim, donec ad finem illius devenirem.... Qui totum tam prudenter animo conceperit, tam eleganter explicaverit, tam modesto, eoque qui rem tamtum decebat cultu ornaverit, ego quidem vidi neminem. Nihil hic poeta alienum, nihil profanum, nihil ineptum permisced; et ut qui musas colat severiores, omnia sacra ac pene divina, et eipso scripturarum divino penu, sive é Theologiæ sacrario depromit.» Los sabios Lampillas y Hervás llegaron á asentar que el libro del jesuita mexicano «era obra egregia, inmortal y digna del siglo de Augusto.» Ortiz (op. cit.) opina que la obra de Abad es *de estilo sublime.*

Una de las circunstancias que deben tenerse presentes en favor de Abad es la de haber escrito, con tanta propiedad, en idioma extraño, siendo así que es poco común hacerlo de esa manera aun en la propia lengua, porque para ello se requieren conocimientos especiales y disposición

particular. De todos modos, cuando se escribe en el idioma materno hay mucho de natural, de espontáneo, pues expresamos directamente lo que pensamos: vulgarmente se dice, y se dice muy bien, que cada uno piensa en su idioma, supuesto que el lenguaje es una locución interior, una conversación del espíritu consigo mismo. Empero, escribir en idioma extranjero es obra toda de estudio, toda del arte, y Abad no tuvo que vencer menos dificultades por haberlo hecho en la lengua madre de la suya propia, del castellano, en virtud de las diferencias características que en la práctica presentan ambos idiomas, bastando hacer aquí dos indicaciones generales: el latín es un idioma sintético, y el español analítico; el español casi no tiene prosodia mientras que la del latín es muy perfecta. Esta última circunstancia, que parece favorable al poeta, no lo es del todo para el extranjero, el cual tiene que acostumbrarse á una armonía desconocida, tiene que educar su oído mal enseñado.

Otra circunstancia que también existe en favor de Abad es la de que supo libertarse del vicio literario llamado culteranismo ó gongorismo, teniendo sus poesías el carácter de la sencillez clásica: nada de erudición indigesta ó impertinente, nada de adornos postizos, nada de abuso en las figuras ó elegancias retóricas. Y no por el nombre *gongorismo* se crea que el vicio á que nos referimos pertenece exclusivamente á literaturas modernas, pues también se encuentra en las antiguas. A Ovidio se le considera ya como el primer grado de decadencia en la poesía latina, por cierto falso brillo, alguna profusión de adornos, y exageración en los privilegios poéticos, según observamos al tratar de Sor Juana. Fedro marca mejor la transición del siglo de oro de la literatura romana á la época de la decadencia.

Debemos, por último, hacer presente que si bien el Padre Abad tomó como guía de sus composiciones la escritura sagrada, no por eso carece de originalidad en el sentido que vamos á explicar. Abad se inspiró en la Biblia; pero fué únicamente en cuanto á los pensamientos, en cuanto á las creencias teológicas. De pensamientos aislados tomados de aquí y de allí, Abad formó una combinación suya y la expresó en forma extraña á la Biblia. Tomando en una mano las poesías de Abad y en otra las Sagradas Escritu-

ras no podrá encontrarse en aquellas una serie de imitaciones sistemáticas de las otras, según lo han hecho varios poetas, ya de los salmos, ya de ciertos cánticos, ya de los profetas, etc. El Dante da ejemplo del sistema del Padre Abad cuando dice en la *Divina Comedia:* «A la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva obscura.» *In dimidio dierum meorum vadum ad portas inferi.* (Isaías, c. 28, v. 10.)

No queriendo descender á pormenores de poca importancia, pasaremos á examinar la parte segunda del libro que nos ocupa.

Argumento de la segunda parte de la obra *Heroica de Deo Carmina.*

XXII

DIOS ES HOMBRE.

Desde que Dios crió el mundo anunció la venida de Jesucristo.—Oráculos sobre la redención del género humano por medio de Jesucristo.—El ángel Gabriel enviado por Dios á la Virgen María.—Dios hecho hombre en el seno de María. —La casa de Nazareth trasladada por los ángeles.

XXIII

DIOS PRÍNCIPE DE PAZ.

Estando en paz el mundo llegó á Betlem la Virgen María y se hospedó en un establo. En el establo de Betlem dió á luz la Virgen María al Salvador.—Profecías referentes á Cristo y María.—Descripción relativa al establo de Betlem. —Vaticinio de la sibila de Cumas sobre el nacimiento de Cristo.

XXIV

EL NOMBRE DE JESUS ESTÁ SOBRE TODO NOMBRE.

Jesús quiso con su propio nombre, que significa Salvador, prepararse á la muerte.—Atributos del nombre Jesús.

XXV

JESUCRISTO REY DE TODAS LAS GENTES.

Los extraños conocen la verdad y los judíos se obsecan en el error: desconocen al rey que tan ansiosamente espe-

raban.—Los tres reyes del Oriente van á Jerusalén y adoran al niño Jesús.—Turbación y disimulo de Herodes.—Todas las gentes son guiadas por el mismo signo celeste.

XXVI

JESUS FUÉ SIGNO DE CONTRADICCIÓN.

El hijo y la madre voluntariamente se someten á la ley civil.—El anciano Simeón recibe en sus brazos al niño Jesús; su profecía y muerte.—Crueldad de Herodes con los niños.—Huída á Egipto de la sacra familia.—El niño Jesús perdido y hallado en el templo.

XXVII

JESUS VIVE SOMETIDO A LOS DEMÁS.

Vida privada de Jesucristo.—Jesucristo nacido en un establo, clavado en una cruz, manifiesta ser Dios por medio de signos evidentes, y sin embargo, su divinidad se oculta viviendo sometido á los otros.—Jesucristo árbitro del universo, rey de reyes, luz del mundo, aparece á los ojos de los demás como un hombre sujeto á otro.—Lo que nos enseña la humildad de Jesús.

XXVIII

JESUCRISTO LUZ DEL MUNDO.

Bautismo de Jesús.—Jesucristo se deja tentar por el demonio.—Jesucristo convoca á los apóstoles, y transforma unos pobres pescadores en maestros del mundo.—Jesucristo da vista á los ciegos.—Ilustra con su doctrina las inteligencias.—Con sólo la doctrina cristiana aun los niños saben más que los filósofos griegos.—Principios fundamentales de la doctrina de Jesús.—Transfiguración de Jesucristo.

XXIX

MANDAMIENTOS DE JESUCRISTO.

Nadie ha sido más manso ni afable que Jesús.—La mujer adúltera.—Inhospitalidad de los Samaritanos.—Zaqueo, la Samaritana, María Magdalena.—Al espirar Jesucristo ruega por sus enemigos.

XXX

JESUCRISTO ES EL BUEN PASTOR.

Solicitud del buen pastor en buscar las ovejas descarria-

das.—Cántico del buen pastor.—Institución de los siete sacramentos bajo la alegoría del buen pastor.

XXXI

JESUS TRIUNFANTE.

Jesucristo entra triunfante á Jerusalén.—Milagros de Cristo.

XXXII

DIOS OCULTO.

Jesucristo lava los piés á sus discípulos.—Institución de la Eucaristía.—Jesús amonesta á los hombres como si ignorase su ingratitud y perfidia.—Jesucristo nos ama con más ternura que una madre á su hijo.—Instituye el sacramento del orden.

XXXIII

TRISTEZA DE JESUS.

Jesucristo en el huerto de Gethsemaní.—Causas de la tristeza de Jesús.—Oración de Cristo al Padre, su angustia, suda sangre.

XXXIV

JESUCRISTO OPROBIO DE LOS HOMBRES.

Traición de Judas.—Jesucristo se dirige hacia sus enemigos; es aprehendido y llevado ante Caifás; le vendan los ojos y se burlan de él.—Pedro niega á su maestro.—Jesús ante Pilato y Herodes.—Pilato se esfuerza por salvar á Jesús; pero el pueblo pide que dé libertad á Barrabás.—Jesús cruelmente azotado y condenado á muerte.

XXXV

JESUCRISTO SEÑOR DE LA MUERTE

La muerte domina á todos los hombres.—Sólo Jesucristo es señor de la muerte.—El Centurión reconoce á Dios.—Se reparten las vestiduras de Jesucristo.—Jesús primogénito de los muertos.

XXXVI

MUERTE DE JESUS.

Lamenta el orbe la muerte de su hacedor.—Triste aspecto de Jesucristo en la cruz.—Dolores de la Virgen María.

—La Virgen recibe en sus brazos el cuerpo de Jesucristo bajado de la cruz.

XXXVII

RESURRECCIÓN DE JESUCRISTO.

María Magdalena en el sepulcro de Jesucristo.—Resurrección de Jesucristo; baja á los infiernos.—Jesucristo triunfante.

XXXVIII

JESUCRISTO REY DE LA GLORIA.

Jesucristo después de su resurrección se aparece á los suyos.—Ascensión del Señor á los cielos.—Su entrada allí.

XXXIX

JESUCRISTO COMO SACERDOTE.

Sagrada misión de Jesús.—Fué al mismo tiempo sacerdote y víctima.—Jesucristo fué la víctima expuesta en la cruz.—El santo sacrificio de la misa.

XL

JESUCRISTO COMO ESPOSO.

De qué manera Dios tomó la naturaleza humana y no la de los ángeles.—Admiración de los ángeles.—Ternura del esposo.—Cortejo de la esposa.—América convertida á la fe cristiana.—La iglesia es la arca santa de la alianza.

XLI

PODER BAJADO DEL CIELO.

Los apóstoles aguardan al Espíritu Santo.—Descensión del Espíritu Santo.—Reseña de los que se encontraban en Jerusalén, de todas las naciones.—Los apóstoles fueron órgano del Espíritu Santo.

XLII

LA RELIGIÓN VICTORIOSA.

Misterios y preceptos de la religión cristiana.—Su fundador aseguró que se propagaría por todo el orbe.—Jesucristo en Jerusalén.—Vocación de Pablo.—Los apóstoles propagan la religión cristiana.—Cruel muerte de los apóstoles.—Persecución de los tiranos hasta la paz de Constan-

tino.—Sediciones de los herejes apaciguadas.—La religión cristiana en América.—Turbaciones reprimidas.—Aclamación de Pío VI.

XLIII

JESUCRISTO JUEZ.

Fin del mundo.—La trompeta del juicio final convocando á todos los hombres.—Aspecto terrible del juez supremo. —Lugar y otras circunstancias relativas al juicio final.—Suerte feliz de los justos.—Suplicio de los malos.—Conclusión.

La parte primera de la obra *Heroica de Deo Carmina*, según hemos visto anteriormente trata de Dios como espíritu puro; en la segunda parte, según el resumen que acabamos de presentar, se le considera como hombre, esto es, Dios encarnado en la persona de Jesucristo.

El Padre Abad observó en la segunda parte de su libro el mismo sistema que en la primera, respecto á fundarse en textos de la Sagrada Escritura.

Hemos explicado ya que la parte primera de la obra de Abad no es un poema épico, y lo mismo decimos de la segunda, la cual se reduce á una sencilla narración histórica en verso, con algunos adornos poéticos.

La acción del poema épico no es tan limitada como la del drama; pero no debe ser tan extensa como la de las composiciones históricas. El poema épico aspira á excitar la admiración, hasta donde es posible, por medio del arte, y esto no puede conseguirse refiriendo una larga serie de acontecimientos que sucesivamente distraen la atención, sino que es preciso reconcentrar ésta en un solo hecho de grande interés. Así, pues, Aristóteles rehusó el título de poemas épicos á la Teseida y á la Heracleida que refieren toda la vida de Hércules y de Teseo; así Horacio enseña que un poema sobre la guerra de Troya no empiece por el nacimiento de Elena. La acción de la Iliada y de la Odisea dura menos de dos meses, la de la Eneida y de la Jerusalén Libertada cosa de un año. Fijándonos en poemas religiosos de igual argumento á la obra del Padre Abad vemos que la Cristiada del Padre Hojeda tiene una acción sencilla y desembarazada, la cual principia en el momento de la cena de Jesús con sus discípulos y concluye al ser aquél desclava-

do de la cruz y puesto en el sepulcro. Klopstock comienza en Mesiada al llegar Jesucristo al monte de los Olivos, y la concluye cuando Jesús entra triunfante á los cielos, y toma lugar á la diestra de Dios Padre. Ahora bien, la acción referida por el Padre Abad no sólo abarca toda la vida de Jesucristo sino que se remonta al principio del mundo, cuando el Mesías estaba en la mente de Dios Padre, extendiéndose después hasta referir los acontecimientos del juicio final.

Con el objeto de amenizar el poema épico, evitando la monotonía, se admiten en él los llamados episodios, que en manera alguna destruyen la unidad de acción, siempre que el poeta observe las reglas del arte, á saber: que los episodios estén íntimamente enlazados con la acción principal y que sean cortos, verdaderos rasgos de amor tierno, de valor heróico, de sacrificio sublime ó cualesquiera otras situaciones brillantes, análogas al argumento. He aquí algunos ejemplos de episodios tomados de poemas religiosos. En el Paraíso Perdido, el magnífico cuadro de las generaciones futuras; la historia de los terribles combates entre ángeles buenos y malos que Rafael cuenta á los primeros hombres. En la Cristiada, la descripción de la vestidura que el Salvador lleva al Huerto cuando va á orar, donde están pintados los pecados del mundo con los cuales se carga Jesucristo para redimir de ellos al linaje humano; la pintura que el arcángel Gabriel hace á la Virgen María de las delicias y consuelos que tendrá después de su resurrección. En la Mesiada, el arrepentimiento del mal espíritu Abdiel; el amor puro de Cidlia, la hija de Jairo, y Sivida, el huérfano de Naim; el viaje de Gabriel de la tierra al cielo llevando la oración de Jesús, la traslación del alma de Judas al pie de la cruz por Obadon, ángel de la muerte, para hacerle ver el cielo de donde su traición le destierra. Nada de esto encontramos en la obra de Abad: el argumento se presenta sin más interrupción que los incidentes puramente históricos.

En todo poema épico debe haber *obstáculos*, es decir, acontecimientos que formen el nudo, enredo ó trama, obstáculos que tienen por objeto interesar al lector suspendiendo su ánimo respecto á la previsión del desenlace, presentando como dudoso el éxito de la acción, temiendo que la em-

presa se malogre por las dificultades que se presentan. El fundamento de esos *obstáculos* en el poema épico, es la natural inclinación del hombre á interesarse únicamente por lo que es difícil, por aquello en que encuentra contradicciones. Los obstáculos pueden depender del *estado de guerra*, el cual es el que generalmente se supone en los poemas, con buen éxito poético, por los lances y peripecias á que la guerra da lugar; pero también pueden consistir los obstáculos en diversos incidentes como sucede en la Odisea, donde cada aventura de Ulises es una dificultad para la vuelta del héroe á su patria. En la Eneida se presenta un obstáculo de esta especie cuando Eolo excita una tempestad contra Eneas. En los poemas épico-religiosos, los grandes poetas se han valido de recursos sacados de la religión misma que ejemplificaremos. En la Divina Comedia del Dante la principal colisión se deriva de la caída original de Satán, colisión que continúa en la tierra por el combate perpetuo entre el bien y el mal eternizándose en el otro mundo por medio de la condenación, la expiación y la glorificación; el infierno, el purgatorio, y el cielo. En la Mesiada, la guerra contra el hijo de Dios y su doctrina hace el nudo del poema, y lo mismo en la Cristiada, guerra promovida especialmente por los espíritus infernales, sirviendo de instrumento el pueblo judío, el traidor Judas, los magistrados romanos, etc. En el Paraíso Perdido de Milton la imponente figura de Satanás domina la escena en su lucha con la raza humana. Por lo que respecta á la obra de Abad decimos de los obstáculos, en el punto de vista poético, lo mismo que de los episodios, esto es, que no existen, que no se encuentra más que la narración histórica, y para convencerse de ello bastará leer el resumen que hemos presentado anteriormente.

Nos resta que hablar de lo que en los poemas se llama *maravilloso* ó *máquina*, la intervención de seres sobrenaturales, sobre el cual punto hay dos opiniones contrarias, tratándose de poemas religiosos: vamos á dar cuenta de esas opiniones con la brevedad posible.

Algunos críticos, á cuya cabeza marcha Boileau, sostienen que el carácter esencial del poema épico es *la ficción;* pero que ésta no debe permitirse en lo tocante á la religión cristiana. He aquí las propias palabras de Boileau.

D'un air plus grand encore la poésie épique,
Dans le vaste récit d'une longue action,
Se soutient pour la fable et vit de fiction

....

De la foi d'un chretien les mystères terribles
D'ornements egayés ne sont pas susceptibles:
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que penitence à faire et tourments merités,
Et de nos fictions la mélange coupable
Même á ses vérités donne l'air de la fable.

Contrariamente á Boileau y los de su escuela piensan otros autores, entre los cuales se halla en primera línea Chateaubriand por ser quien más sistemáticamente ha dado á conocer la estética cristiana, esto es, la religión bajo el aspecto de lo bello. Chateaubriand, en su *Genio del cristianismo*, cree como Boileau que el carácter esencial del poema épico y de toda poesía es la ficción, el bello ideal; pero se extiende á sostener que el bello ideal, en general hablando, y lo maravilloso del poema épico en particular, no sólo tienen cabida en los asuntos cristianos sino con más ventaja que en los mitológicos. Al efecto de comprobar su sistema, Chateaubriand entabla un concienzudo paralelo entre los poemas cristianos y paganos: por ejemplo, Venus en el bosque de Cartago y Rafael en el Edem; el sueño de Eneas y el sueño de Atalía; el infierno de Virgilio y el del Dante. Remitimos á nuestros lectores á la obra de Chateaubriand por no ser posible dar aquí cuenta de ella sin salir de los límites que nos corresponden, recomendando también la lectura de las observaciones que ha hecho Laurentie contra Boileau, respecto á la epopeya cristiana, en el mismo sentido de Chateaubriand (De l'étude des lettres, c. 7). Sobre todo, estúdiese la *Estética* de Hegel, capítulos concernientes al cristianismo en el punto de vista poético. Es interesante observar aquí que Moratin, en una nota de sus *Poesías sueltas*, había recomendado, en España, las bellezas poéticas del cristianismo.

Sea cual fuere nuestra opinión respecto á los sistemas de Boileau y de Chateaubriand, debemos fijarnos en un punto importante, capital para nuestro objeto, y es que los críticos están acordes, en esta regla: «la ficción es esencial al poema épico,» regla que viene de muy atrás, de Horacio, quien celebró á Homero por la habilidad con que supo mez-

clar la verdad y la ficción, advirtiendo lo que ya tenemos indicado, que el objeto del poema épico es sorprender y agradar refiriendo un hecho grande, extraordinario, el cual sirva de fondo al poema adornándole de un modo conveniente, sin usurpar su oficio á la historia que refiere los sucesos tales como acontecieron. Así, pues, es preciso convenir en que el poeta, cuando quiera formar un poema épico, debe decidirse por uno de dos extremos, ó abstenerse completamente de tratar asuntos religiosos, ó en caso de decidirse por alguno de ellos, admitir las ficciones poéticas análogas á la materia, porque de otro modo no resultará un poema sino simplemente una relación histórica, en verso, como sucedió al Padre Abad. Empero, huyendo nuestro autor de toda ficción, al menos sacó una ventaja á otros escritores, la de no incurrir en el anacronismo literario, verdaderamente ridículo, de engalanar la teología cristiana con la mitología pagana, como sucedió á Sanázaro, quien en su poema *De partu virginis* hace asistir al alumbramiento de la Virgen María todos los Dioses del Olimpo.

Fijándonos, pues, en la parte segunda de la obra *Heroica de Deo Carmina* como en una narración rimada, vamos á juzgarla.

El asunto escogido por Abad no puede aventajarse: en el punto de vista ortodoxo la vida de Jesucristo es el hecho más sublime que presenta la historia de la humanidad; en el punto de vista filosófico es el acontecimiento más interesante y trascendental de la historia moderna.

Considerado Jesucristo, según las creencias religiosas, que aquí no toca discutir, está sobre los personajes más eminentes de la historia, porque todos esos personajes, por eminentes que parezcan, son hombres con fines limitados en espacio y tiempo, mientras que Jesucristo es Dios; el Dios salvador que padeció en la tierra por salvar no á una nación, sino al género humano; el Dios eternamente reparador del crimen; el Dios constante consolador del infortunio que trajo al mundo un bálsamo desconocido, la caridad. Regenerador Jesucristo de la humanidad toda, lo fué no de esclavitud temporal sino de la original á que el mal espíritu redujo al primer hombre y á todos sus descendientes. De esta manera Jesucristo se presenta á la luz de la idea religiosa como el tipo del mártir por excelencia, tipo de que

ningún pueblo ni ninguna época han podido ni podrán gloriarse. Por lo demás, véase lo que hemos dicho sobre la estética del cristianismo, capítulo segundo de esta obra.

En el punto de vista puramente humano, nadie niega que los hombres que más influjo han ejercido entre sus semejantes son los fundadores de la religión, porque la religión es la institución más importante de las sociedades humanas, siendo ella la que da norma á la política, á la legislación, á las ciencias, á las artes y á las costumbres. Quinet, en su obra *Génie des Religions* ha dicho muy acertadamente: «Se ha creído, durante largo tiempo, que los dogmas son obras de la política, siendo así que la proposición contraria es la verdadera: el cristianismo existió en Betlem antes de las instituciones modernas, el Evangelio antes del papado, el Korán antes del califato, el sacerdocio del Sinaí antes del trono de Jerusalén, la revelación de Zoroastro antes del desarrollo político de la Persia.» El influjo del cristianismo en las sociedades modernas se demuestra con dos hechos, el número y la calidad de los cristianos: reunidas las tres iglesias, católica, protestante y griega cuentan con mayor número de prosélitos que el boudhismo ó cualquiera otra religión por extendida que se halle; y esos millones de hombres que adoran á Jesucristo y siguen sus máximas, forman la parte más adelantada, civilizada, de las naciones del globo.

Lo que es más todavía, precisamente la religión de Jesús ha sido uno de los mayores elementos de civilización y de progreso, como lo confiesan los filósofos, historiadores y críticos verdaderamente imparciales, bastando citar aquí dos nombres nada sospechosos: Comte fundador del positivismo actual, y Renán, el moderno biógrafo de Jesucristo. También Mill, jefe de los positivistas ingleses, ha hecho un magnífico elogio de Jesús y su doctrina en la obra *Ensayos sobre Religión*, parte quinta.

Respecto á la acción referida por Abad se ve, desde luego, que es completa, comprendiendo toda la vida del Salvador; pero en nuestro concepto sobran los cantos 39 á 43, después de la entrada de Jesús á los cielos, pues entonces debe darse por terminada su misión personal directa. El influjo de Cristo en la sucesión de los siglos, ya sería materia de otra ú otras obras en que se refiriesen los sucesos

todos del cristianismo ó sólo alguno de ellos, para dar más interés á la composición reconcentrando el argumento, según lo ha hecho Chateaubriand en los *Los Mártires*. Un solo canto, como el 42 del Padre Abad, para referir la historia del cristianismo, no puede ser más que un diseño muy débil, muy incompleto. El juicio final, materia del canto 43, se podía haber intercalado como un episodio brillante, y conforme á la narración histórica, cuando Jesucristo anunció que vendría al fin de los siglos á juzgar á los vivos y á los muertos.

En cuanto á las descripciones de Abad nos parecen fieles, aunque algunas demasiado cortas, apenas bosquejos: en otras hay más extensión, animación y movimiento. Nos excusamos de poner aquí ejemplos, porque ya hemos copiado algunos trozos de la obra que nos ocupa, y más adelante transladaremos un canto entero traducido por Ochoa.

El carácter de Jesucristo ha sido bien expresado, conservándose el tipo evangélico: el Dios hombre nacido en un pesebre, humilde entre los humildes, que pasó su vida sometido á la voluntad de otros; sin buscar riquezas ni honores, pobre y viviendo para los pobres; de carácter manso y apacible su último aliento es el perdón á quien le mata; tolerante como se mostró con la mujer adúltera y con la Magdalena; cándido como los niños á quienes reune en torno suyo; y fuerte como el hombre más robusto tolerando toda clase de penas hasta la muerte, y una muerte como la de la cruz, llena de angustias y dolores. Todo esto nos parece bien expresado por el Padre Abad.

Respecto á la forma no tenemos que decir otra cosa sino repetir los mismos elogios que hemos hecho de la parte primera, añadiendo aquí únicamente una observación para tranquilizar á los puristas. Habiendo tocado el Padre Abad cuestiones filosóficas y teológicas de la edad moderna, tuvo necesidad de usar algunas palabras que no podrán hallarse en Virgilio ni en Horacio; pero sin faltar por eso á las reglas del buen lenguaje, una de ellas: que deben introducirse neologismos cuando hay ideas nuevas que expresar.

Para completar la idea que hemos querido dar al lector de la obra *Heroica de Deo Carmina* vamos á copiar el canto primero traducido por el Padre Ochoa, traducción que juzgamos buena. No así la hecha de 19 cantos por el Br. Brin-

gas (México, 1783) que consideramos muy defectuosa, especialmente por ser mala la versificación, y el lenguaje prosaico y aun vulgar. Beristain, en su *Biblioteca*, cita otra traducción de la obra de Abad, impresa en Barcelona, la cual traducción no conocemos: fué hecha por el padre Francisco Javier Lozano, jesuita español, domiciliado en México.

DIOS ES UNO.

Que hay un eterno artífice supremo
Que de la obscura nada haya sacado
La tierra, el mar, el cielo y las estrellas,
Y que con arte su potente brazo
Lo ordene y rija todo, claramente
Lo están las mismas cosas publicando;
Pues para dirigir con tan constante
Orden, sin que la edad llegue á alterarlo
El variado giro de esos seres,
Supremo entendimiento es necesario.
Constantemente luminoso día
Sigue á la opaca noche, ora menguando,
Y ora creciendo alternativamente.
Do quiera Dios está: vélo el ingrato
Que le huye, y el audace que lo ultraja
También lo vé. Los peces plateados,
Los mudos animales, si lo ignoras,
Te lo dirán. Ni al morador lejano
Del frío Septentrión, que entre las sombras
Opuesto vive al sol, ni al que ignorado
Tanto tiempo habitó la zona ardiente,
Pensada inhabitable; á quien los rayos
Del sol producen primavera eterna,
Se ocultó esta verdad, bien que ofuscada
En medio de la luz vivió en tinieblas.
No es hombre, es tronco, estúpido, insensato,
Es dura piedra, impenetrable roca
El que no adora un numen soberano.
Los hombres, no sin culpa, de un Dios solo
Hicieron muchos dioses, adoptando
Mil delirios y fábulas vulgares
Según su ciega religión. No tanto
Es el número de olas que á la orilla
Suele arrojar el mar alborotado,
Ni tal la multitud de sus arenas,
Ni tantas yerbas brotan en los campos,
Cuantos adoran númenes risibles
De los dioses y diosas que forjaron.

Ridículas deidades, dignas sólo
De risa. ¡Oh ceguedad de los humanos!
El mismo Jove, padre de los dioses
Que los rayos fulmina desde lo alto,
Riñas indecorosas y pendencias
Arma, cual bravo toro que en el llano
La posesión de la novilla hermosa
O el imperio disputa de los prados.
Ora se torna en águila, ora en cisne,
Y ora en un toro vil, siempre engañando.
Juno, su hermana y su consorte á un tiempo,
Solícita lo cela y riñe en vano,
Que es de Jove (permítase decirlo)
Sutil la liviandad, mucho el descaro,
Y no pequeña turba de deidades
Sus muchos adulterios procrearon.
Tú tambien, oh Neptuno, en fiero toro
Te transformaste, ciego idolatrando
A la hija de Eolo: y á tí oh Febo,
A pesar de tu lira y numen sacro,
Muy más casta que tú, te huyera Dafne.
Y tú, deidad impúdica de Pafos,
¿Qué no hiciste también? Y qué no hicieron
De Maya el hijo, y el beodo Baco?
Pero dejemos este cieno inmundo,
Que avergüenza y repugna examinarlo.
¿Y tales impurezas, tales monstruos
Reverenciar pudieron los romanos?
¡Oh delirios estúpidos, capaces
De chocar á un rapaz de tiernos años!
A tal extremo llega la locura
Del hombre ciego, y tarde y con trabajo
Ve la luz natural que impresa tiene
Si no le alumbra Dios.
Si fueran varios
Los dioses, ¿entre sí no reñirían,
Discordes siempre, y siempre disputando
Quien más poder tenía? Aquel que todo
No lo puede, no es Dios. Mas supongamos
Que iguales fueran: cada cual entonces
Luchando con iguales adversarios,
Fuera ora vencedor y ora vencido;
Y tal alternativa al orbe en tanto
Su ruina tal ocasionara,
Cual á Troya infeliz sucedió cuando
Por Troya estaba Apolo, y contra Troya
Enfurecido combatió Vulcano.

Todo es mímica farsa, y los que hicieron
Los dioses á manera de rebaños,
Hicieron bien ridículas deidades.
Uno solo ha de ser el soberano,
Rey y autor de las cosas, por quien todo
Se rija, y á quien todo lo creado
En mar y cielo, y tierra reconozca,
Lo que hizo él sólo, él sólo gobernando.
Ninguno es Dios, si hay muchos; no se sufre
Igual ó semejante: los sagrados
Altares mancha el hombre cuando adora
Ciego y supersticioso á dioses tantos.
No de otra suerte suele el marinero
Ansioso de evitar mortal estrago,
La proa dirigir inadvertido
A la encubierta punta del peñasco
Que afanoso temía, gime entonces
La abierta quilla, rotos los costados;
E insultando las olas inundantes
Del marinero mísero el engaño,
Se tragan nave y hombres todo junto.
Espíritu sublime y soberano
Es Dios, sin cuerpo alguno cual nosotros,
Que pudiera palparse con las manos
O verse con los ojos; á la mente
No es dado comprenderlo, cual no es dado
Las aguas encerrar inmensurables
En reducida concha del mar vasto,
O tocar con las manos las estrellas.
El que es, es su nombre sacrosanto;
Cuando yaciera todo lo que existe
Allá en la nada del obscuro caos,
Ya entonces existía por sí mismo:
Uno es y eterno; nunca ha comenzado
A existir, y ante todo ya existía;
Ni ha tenido principio, ni acabado
Tendrá tampoco fin. De él solamente
Cuanto existe ha salido, y con su brazo
Sostiene el universo: sin él nunca
Se arranca la hoja, ni se mueve el árbol,
Ni de nuestra cabeza un solo pelo
Caerá, si él no lo quiere. Nada extraño
Ha menester, él solo á sí se basta.
Es para con nosotros extremado
Y libre en sus bondades. Nada puede
En poder excederlo ni igualarlo,
Y siendo cual es, óptimo, uno es solo,
Pero infecundo no. Siendo increado,

Engendra al Hijo, igual en todo al Padre;
E igual también al Hijo y Padre, de ambos
Procede el Santo Espíritu.
¡Oh misterio!
¡Oh portentoso é inefable arcano!
No ser muchos, ser uno, y ser el mismo:
Es el Padre, es el Hijo, y es el Santo
Espíritu á la vez, sin que uno solo
Dejen de ser los tres. No es engendrado
El Padre; el Hijo lo es eternamente
Por su divino Padre en el simple acto
Con que á sí mismo se contempla y mira,
Y su vívida imagen es por tanto,
Y su Verbo también; su igual en todo
Y coeterno con él; y son entrambos
Omnipotentes, y con ellos esto
É igual en todo aquel que de ellos almo
Espíritu procede sin principio
Cual es principio, y bien que no engendrado
Ni tampoco Hijo, es Dios: es de uno y otro
El recíproco amor, mas no creamos
Que son tres Dioses, tres omnipotentes,
Ni tres eternos; antes al contrario,
Es solamente un Dios en tres personas,
Moderador del universo vasto.........
¿Mas cómo yo me atrevo estos misterios
A balbutir con tan impuro labio?
Los ángeles sin mancha ¡oh Trino y Uno!
En tu presencia humildes prosternados,
Sin atreverse á más, al adorarte
Sólo repiten: Santo, Santo, Santo.

*
* *

Como el presente libro no es un tratado de literatura comparada, omitimos dar cuenta de las diversas obras, en verso, que se han escrito sobre Jesucristo, antes y después del Padre Abad; pero sí es propio de nuestro objeto citar los trabajos poéticos, del mismo asunto, género narrativo, escritas en México, de que tenemos noticia.

Historia Evangélica metricé compacta ex ipsis Evangelistarum verbis (*Matriti*, 1651). Beristain atribuye esta historia á D. Luis Mendoza, Dr. y Catedrático de leyes en la Universidad de México.

Las espinas del hombre Dios, ó su pasión y muerte, en octavas castellanas (México, 1730), por el Padre Juan Carnero, sabio jesuita mexicano.

Descenso y humillación de Dios para el ascenso y exaltación del hombre (México, 1789 y reimpreso después), escrito por el famoso padre José Lucas Anaya, de quien hablamos en el capítulo X. La obra citada es un poema castellano sobre la pasión de Jesucristo, que salió á luz con el nombre de Lic. Jiménez Frías.

Poema castellano de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en cuarenta y cuatro sonetos (Guadalajara, 1796), por Fray José Rafael Pesquera. Es curioso recordar que en Francia hubo quien escribiese sobre la pasión de Jesucristo un poema con versos de una sílaba, del cual poema habla La Harpe en su *Curso de Literatura*, censurándole justamente de puerilidad.

La pasión de Nuestro Señor Jesucristo en verso castellano por José Ferrari, manuscrito citado en el *Catálogo de Bermúdez de Castro.*

A las obras citadas debe agregarse el *Poema* de Corchero Carreño, mencionado en el capítulo IV. Este poema, como los demás de que hemos hablado en el presente capítulo, exceptuando el de Abad, pertenecen á la época de la decadencia literaria.

Las mejores poesías narrativas, referentes á la Historia Evangélica, que se han escrito en México, son un poema de Ortega y algunos poemitas de Carpio de que trataremos más adelante.

Respecto á poetas mexicanos vivos, que hayan escrito sobre Jesús, nada decimos porque no entran en el plan de nuestra obra, según lo explicado en el prólogo.

CAPITULO VII.

Noticias de D. Francisco Ruiz de León y sus obras.—Análisis del poema «La Hernandia.»—Algunas observaciones sobre el libro intitulado «Mirra dulce para aliento de pecadores.»—Obras en verso, sobre la conquista de México, escritas por mexicanos ó residentes en nuestro país.

Las únicas noticias que da el bibliógrafo Beristain respecto al autor, objeto del presente capítulo, son las siguientes:

D. Francisco Ruiz de León nació en Tehuacán de las Granadas, estudió humanidades en Puebla, y filosofía en México. Volvió después á Puebla donde estudió teología, graduándose de bachiller en esa ciencia. Más adelante, contrajo matrimonio y se retiró al campo; pero sin abandonar el estudio de las letras. Escribió Ruiz de León un poema intitulado *La Hernandia*, y otro con el nombre de *La Tebaida Indiana*, que es una descripción del desierto de los Carmelitas. Además, dejó manuscritos varios tomos de poesías, de los cuales se publicaron algunos sin el nombre del autor.

A las anteriores noticias podemos agregar lo siguiente. El Sr. D. Joaquín García Icazbalceta tiene entre sus libros uno de Ruiz de León, casi desconocido, verdadera curiosidad bibliográfica, cuyo título es: «Mirra dulce para aliento de pecadores» (Bogotá, 1790). En las advertencias preliminares de ese libro se dice «que Ruiz de León vivió algún tiempo en México donde era aplaudido su ingenio y buen gusto en la poesía, y que las personas de letras le distinguían por sus recomendables circunstancias. Que más adelante, por su poca fortuna, se había reducido á educar unos niños en Orizaba.»

Beristain, hablando de *La Hernandia*, dice: «Los defectos que se encuentran en ese poema deben atribuirse al mal gusto de la época, y no á falta de ingenio ni de conocimientos del autor.» El bachiller D. Joaquín de Buedo y Girón calificó *La Hernandia* de «un poema dulce, sonoro y verídico al que no falta parte alguna esencial ni adorno de aquellos que sabe dar el arte, y tiene la apreciabilísima calidad de contar fielmente la historia que promete que es la de la conquista de México.» D. José Benegasi manifestó su opinión sobre el escrito que nos ocupa con las siguientes palabras: «Hallo en muchas de sus octavas profundos conceptos, no pocas sentencias, reflexiones discretísimas y ciertos ofrecimientos que podemos llamar originales; estos y otros primores hallo en la obra.» Los críticos modernos no son tan indulgentes con Ruiz de León, pues Quintana menciona la *Hernandia* entre los poemas *nulos*, y Ticknor, considerando defectuoso *México conquistado* de Escoiquiz, cree que todavía es peor la *Hernandia.* Por nuestra parte, no queriendo prejuzgar el poema que nos ocupa, comenzaremos por presentar un resumen, dar algunas muestras, y hacer las observaciones que nos parezcan necesarias: en cuanto al resumen, nos valdremos del que hizo el autor mismo. Además, conviene tener presente que los poemas épico-heroicos se dividen en varias clases como la epopeya y el poema histórico, que un preceptista filosófico contemporáneo, Revilla, define de este modo:

«*Epopeyas*, esto es, poemas orgánicos y sintéticos, siempre primitivos y espontáneos que expresan el ideal entero (religioso, moral, social, político) de un pueblo, de una raza, y á veces de toda una civilización, representado en una vasta concepción y simbolizado en un hecho grandioso y extraordinario. En este género de composiciones siempre interviene lo maravilloso teológico, y los personajes son míticos y legendarios, y no pocas veces divinos ó semi-divinos. Las grandes epopeyas nacionales son imitadas luego por los poetas eruditos, que trazan epopeyas artificiales ó de imitación. Ejemplo de epopeya espontánea, esto es, de verdadera epopeya es la *Iliada*; ejemplo de epopeya artificial-erudita ó de imitación es la *Eneida*.

«*Poemas históricos*, que se limitan á narrar los grandes hechas de la historia, sin darles carácter legendario y ma-

villoso. No quiere decir esto que en tales poemas no intervenga lo maravilloso; pero sí que el poeta se ciñe constantemente á la historia, y no se inspira en las tradiciones poéticas populares. Estos poemas siempre son eruditos, y con frecuencia versan sobre asuntos contemporáneos á sus autores.»

De lo dicho fácilmente se infiere que un poema épico-heroico sobre la conquista de México debe ser histórico, y no con pretensiones de epopeya.

CANTO I.

«Después de los descubrimientos del Adelantado Cristóbal Colón, y del capitán Francisco Fernández de Córdoba, pacificadas las islas del mar Atlántico, convoca Diego Velázquez en la de Cuba los principales de ella para el propio fin, y con los vasos que tenía prevenidos, sale Juan de Grijalba á la empresa. Habiendo descubierto varias costas, llega al río de Banderas, donde estuvo á pique de perderse uno de sus capitanes en batalla: después de otros accidentes, por reclamo de su gente, vuelve á Cuba, y haya desabrido á Velázquez porque no hizo la población. Con mejor disposición envía éste á Hernán Cortés por Cabo de ella: dase noticia de quién era, su calidad, valor, y el estado en que se hallaba. Sale de Cuba, engruesa su ejército en las villas de la Trinidad y de la Habana, y padece persecución de sus émulos, que consiguen descomponerlo con Velázquez. Sosegados éstos, hácese á la vela, padece un fuerte temporal, y arriba á la isla de Cosumel, donde empieza á sembrar la semilla de la fe, hasta dejar en un templo colocada una imagen de María Santísima nuestra Señora.»

Desde luego podrá observarse por el resumen anterior, que el autor toma las cosas un poco más allá de lo que debiera, pues según las reglas del arte la escena del poema épico ha de abrirse en el punto crítico en que la acción empieza, y la acción de *La Hernandia* comienza propiamente cuando Cortés sale de la isla de Cuba.

Como primer muestra del canto primero copiaremos la *proposición* que nos parece imitada de *Las Lusiadas* de Camoens.

No canto endechas, que en la Arcadia umbrosa
Al basto son de la zampoña ruda,
Lamenta á la zagala desdeñosa
Tierno pastor para que á verle acuda.
Delirios vanos de pasión odiosa,
Que á la alma ciega, y á la lengua muda
Dejan, cuando explicados, ó sentidos,
Roban el corazón por los oídos.

No los ocios de rústica montaña,
Donde de Albogues el compás grosero
Guarda su sencillez y su cabaña,
De asechanzas y lobos el cabrero;
No de la lid, ó miés, pampano y caña;
No de la abeja, laborioso esmero,
Dan aliento á mi voz, pues hoy con arte,
Estragos canto del sangriento Marte.

Las armas canto, y el varón glorioso,
Que labrando á sus manos su oportuna
Suerte, constante, diestro y generoso
Sobre los astros erigió su cuna.
Héroe cristiano del valor coloso,
Que triunfó del destino y la fortuna,
De sus fuerzas blasón, de España gloria,
Campeón insigne de inmortal memoria.

Aquél que al *Quinto Carlos*, que venera
El sol, á costa de un afán profundo,
Porque en un mundo solo no viviera,
Le hizo monarca de otro Nuevo-Mundo.
Como diciendo en sí, desaire fuera
En mi rey, y en mi aliento sin segundo,
Si teniendo un *Cortés* de ardiente zona,
No se enlazara en ambos su corona.

Acción heroica que en su rara empresa,
A cada paso muestra prodigiosa
Una proeza gentil que más la expresa
Y una facción en cada punto honrosa.
Todo fué bruto fiel con que embelesa
La atención, su lealtad pundonorosa,
Donde obraron con émulo ardimiento,
Junto su espada. como su talento.

Sangrientas guerras canto de terribles,
Generosas cuchillas españolas,
Cuyos cortes veneran invencibles
Iguales las campiñas y las olas,
Arduos encuentros, cóleras horribles,
Que competirse pueden ellas solas,

Cuando la furia desprendió sus manos
Entre españoles y entre americanos

Cese ya del Mantuano la quimera,
Que en su época, con docta fantasía
Pintó; pues admira verdadera,
Serie mayor de intrépida osadía,
Cuyos ecos la fama vocinglera
Dió á sus clarines, porque su armonía,
Difundida al ambiente en nueva pompa,
Fuese animado aliento de su trompa.

Borren desde hoy los Julios y Scipiones,
Alejandros, Pompeyos y Anibales,
De Roma y de Numancia los blasones,
De Cartago, y Farsalia los anales:
Que más heroicos célebres campeones
Oscurecen sus timbres inmortales,
Cuanto va de vencer lo que es factible,
A reducir al acto lo imposible.

Lo que nos parece más digno de observarse en las anteriores octavas es lo siguiente:

Para el buen sentido de la oración hace falta en el verso primero de la octava primera la preposición *con* antes del relativo *que;* pero pudiera esto considerarse como licencia poética por serles permitido á los poetas alterar los regímenes. En la segunda cuarteta hay una transposición elegante del verbo *dejar*.

En la octava tercera, verso segundo, se encuentra otra alteración de concordancia que puede considerarse también como licencia poética, y es «labrando á,» en lugar de «labrando con.» En castellano se dice «labrar *á* martillo,» y esto pudiera explicar igualmente la locución de nuestro poeta.

La personificación de que «el sol adore á Carlos V» (octava cuarta) se puede defender con el ejemplo de los mejores poetas, como Fray Luis de León que hace hablar al río Tajo. El sol ha sido objeto de veneración para varias naciones, y nuestro autor presenta á Carlos V como un personaje tan grande que el sol mismo le venera.

Los primeros versos de la octava quinta suenan mal por las muchas *eses* que hay en ellos, como en *empresa*, *paso*, *prodigiosa*, etc. La locución del último verso es prosaica, y obscuro el sentido de la octava.

En la octava sexta hay una personificación impropia, un adjetivo mal aplicado y una frase prosaica. La personificación impropia es que «las campiñas y las olas *veneren* los cortes de las cuchillas españolas,» porque el defecto que producen los instrumentos de guerra no puede causar veneración sino miedo, horror, espanto. El adjetivo mal aplicado es el de *generosas* calificando á *cuchillas*, cuando el autor mismo confiesa que va á cantar guerras *sangrientas*, como realmente las hubo entre los mexicanos y españoles. La frase prosaica es «competir *ellas solas*» (verso sexto).

La octava séptima es de estilo gongorino.

Aunque hay alguna exageración en la idea de la última octava, lo cierto es que el hecho de la conquista de México, verificado por unos cuantos hombres contra naciones enteras, es verdaderamente maravilloso, y por lo mismo digno de la musa épica: parece más bien una fábula que una historia verdadera. Martínez de la Rosa (*Poética*) ha considerado como asunto propio del poema épico la historia de la conquista de México, y lo mismo opina substancialmente Viardot, al hablar de Solís, en sus *Estudios sobre España*. También es conforme á las reglas del arte la circunstancia de que la acción del poema que examinamos se encuentre reconcentrada especialmente en un personaje principal, Hernán Cortés. Igualmente se observan las leyes del buen gusto haciendo que el estado de guerra domine en el curso del poema, porque es lo más conforme al objeto de esas composiciones: lo que es inadmisible en el poema épico es la prosa de la guerra civil, y por esto se consideran defectuosas algunas composiciones, como la Farsalia de Lucano y la Henriada de Voltaire. La colisión, la lucha del poema, debe tener lugar entre naciones distintas. Bajo este concepto, nada deja que desear la representación poética de una guerra entre españoles y mexicanos: raza, civilización, costumbres, todo era diferente entre ellos.

Por lo que toca al lenguaje, estilo y versificación del trozo copiado anteriormente poco hay que decir en contra: el lenguaje es generalmente castizo, el estilo casi siempre elevado y la versificación comúnmente sonora, puesta en octavas reales que es la combinación poética más propia, por su majestad y armonía, para el poema épico.

Del canto primero tomaremos también el siguiente re-

trato de Cortés, demasiado extenso; pero recomendable para su fidelidad histórica. Sin entrar en observaciones de detalle, y disimulando algunos defectos, nos limitaremos á presentar el retrato de Cortés por Ruiz de León en paralelo con el que formó Solís, á fin de mostrar la conformidad de hechos entre el poeta y el historiador.

«Nació en Medellín, villa de Extremadura, hijo de Martín Cortés de Monroy y Doña Catalina Pizarro Altamirano, cuyos apellidos no sólo dicen, sino encarecen lo ilustre de su sangre.»

Medellín, villa noble, ya famosa,
De Extremadura, mereció oportuna,
Con ilustre ascendencia generosa,
Prevenirle blasones á su cuna.
Martín Cortés Monroy, casta su esposa
Catalina Pizarro, á su fortuna
Principio dieron, fiando á su entereza
Educación, virtud, celo y nobleza.

«Dióse á las letras en su primera edad, y cursó en Salamanca dos años, que le bastaron para conocer que iba contra su natural, y que no convenía con la viveza de su espíritu aquella diligencia de los estudios.»

En la flor de la edad, cuando borrados
Del bosquejo los índices pueriles,
Naturaleza deja retocados,
Con razones de Enero, los Abriles,
Halló los suyos bien iluminados
De aquellas buenas letras que sutiles
Son ingeridas al entendimiento,
Vida del alma, y alma del talento.

Por fuerza oculta que en su pecho ardía,
Y á marciales estruendos le llamaba
Un no sé qué, que el alma le decía,
A la guerra, á la guerra se inclinaba.
¡Oh impulso grande de la simpatía!
¡Cómo ya el corazón le adivinaba,
Que en la escuela de Marte había su acero
De ganar á su rey un mundo entero!

«Inclinóse á pasar á las Indias, que como entonces duraba su conquista, se apetecían con el valor más que con la codicia. Ejecutó su pasaje con gusto de sus padres, y llevó cartas de recomendación para D. Nicolás Ovando, que era

su deudo y gobernaba en esta sazón la isla de Santo Domingo. Luego que llegó á ella y se dió á conocer, halló grande agasajo y estimación en todos, y tan agradable acogida en el Gobernador, que le admitió desde luego entre los suyos, y ofreció cuidar de sus aumentos con particular aplicación.»

Con este fin sus padres, diligentes,
A Indias le enviaron, donde gobernando
La isla Española, y otras adyacentes,
Se hallaba un deudo suyo con el mando.
Sus verdes años fueron tan prudentes
Estimaciones y opinión ganando,
Que, como deudo no fuera el primero
Le atendió Ovando como caballero.

«Pero no bastaron estos favores para divertir su inclinación, porque se hallaba tan violento en la ociosidad de aquella isla, ya pacificada y poseída sin contradicción de sus naturales, que pidio licencia para comenzar á servir en la de Cuba, donde se traían por entonces las armas en la mano.»

Pero viendo aquella isla sosegada,
No pudo superior impedimento,
Ni la fama á sus manos alcanzada,
Desvanecerle de su noble intento.
A proseguir la guerra comenzada
Le llevó á Cuba su marcial aliento,
Pues pechos como el suyo, no apetecen
Más honor, sino aquel que ellos merecen.

«Consiguió brevemente la opinión de valeroso, y tardó poco más en darse á conocer su entendimiento; porque sabiendo adelantarse entre los soldados sabía también resolver entre los capitanes.»

En breve aquí su brazo y su cordura,
Le acreditaron de mayor en todo,
Fiando de su conducta la ventura,
Que su prudencia consiguió con modo.
En su mano el acierto se asegura,
Sin que la emulación le encuentre apodo:
¡Tanto puede fortuna, cuando intenta
Ensalzar al alumno que alimenta!

«Era mozo de gentil presencia y agradable rostro, y sobre estas recomendaciones comunes de la naturaleza, tenía otras de su propio natural que le hacían amable, porque

hablaba bien de los ausentes, era festivo, y partía con sus compañeros cuanto adquiría, con generosidad, que sabía ganar amigos sin buscar agradecidos.»

Galán, sin los melindres de adornado;
Valiente, sin alarde presumido;
Liberal sin jactancia de envidiado;
Cortés, con atenciones de entendido;
Discreto, que habla puro, y no afectado;
Afable, que no adula por rendido;
Sobre talle gentil, denuedo airoso;
Joven edad y aspecto generoso.

Otro adorno del canto primero, pero en cuyo desempeño anduvo poco feliz Ruiz de León es la descripción de la tempestad que sufrió Cortés: esa descripción es demasiado prolija y de color recargado con afeites gongorinos. Bastará copiar como ejemplo la siguiente octava.

Eolo desata de su gruta opaca
El voluble escuadrón, que en silvos roncos
Rompe los montes, con que más lo atraca,
Y escollos parte, cuando vuela troncos:
Retírase el alción de la resaca,
Busca el Echéneis los peñascos broncos,
Y los mudos delfines testifican
El tiempo que avisados pronostican.

Obsérvese que la descripción clásica, la descripción según el arte griego, es más bien filosófica que física, se dirige más al entendimiento que á los sentidos: se forma con pocos rasgos dirigidos preferentemente á comunicar la vida á un objeto que á representar su aspecto externo. En las épocas de decadencia literaria es cuando las descripciones toman grande extensión, se pierden en nimios detalles, y la pintura de los objetos materiales sustituye al sentimiento moral. Puede compararse la descripción de una tempestad hecha por Homero y el más original de sus imitadores, Virgilio, con la de Lucano en La Farsalia.

CANTO II.

«Habiendo salido de Cozumel, vuelve á él, por un suceso extraño, y recoge á Jerónimo de Aguilar, que estaba cautivo en Yucatán, necesario instrumento á la empresa, por

la práctica en los extranjeros idiomas de la América. Hácese al mar, gana á Tabasco, surge al puerto de San Juan de Ulúa, y desembarca en la costa de Veracruz. El General y el Gobernador de Moctezuma le visitan, por descubrir el fin de su arribo. Varias conferencias que tuvieron sobre la embajada, hasta llegar el bárbaro á prorrumpir el rompimiento. Desabridos por esto algunos soldados, claman por Cuba, y con la amistad que ofrece el señor de Zempoala, los sosiega. Hácese la población, y en su ayuntamiento renuncia el bastón de General, por la flaqueza de jurisdicción, y la villa le elige por el Rey. Gana la provincia de Quahuixtla, y hace otro templo en Zempoala. Con castigo de algunos sedíciosos, que determinaban huirse en un navío, resuelve dar al través con la armada, para cerrar el paso á la fuga y lo ejecuta con heroica resolución.»

La formación de un gobierno y otros detalles sobre el sistema político de los españoles nos confirman en la idea que el asunto de la Hernandia es propio de un poema épico-histórico; pero no una epopeya. Según los mejores estetólogos, el grado de civilización que conviene para servir de base á la epopeya es el que llega á una forma fija de gobierno; pero no al extremo de una sociedad regida materialmente, con administración completa, ministros, policía, etc., etc. La forma general de principios, de obligaciones y de leyes carece entonces de la vida, de la animación, de la individualidad, de la independencia que requiere la epopeya: es preciso que los principios de gobierno emanen del sentido práctico, de las costumbres, de la equidad natural y del carácter espontáneo de los personajes, sin que aparezcan dominados por fuerza externa. La sencillez de costumbres es la consecuencia del estado social que conviene representar á la epopeya, manifestada esa sencillez aun en las acciones más vulgares. Esto es lo que se llama *edad heroica*, esa época de la vida pública y doméstica en que no existen ya las costumbres bárbaras; pero tampoco la prosa racional de una sociedad doméstica y civil nimiamente reglamentada: la edad heroica es un término medio original y poético entre la barbarie y la civilización completa.

Es de advertir igualmente, que tampoco los mexicanos estaban en la edad heroica, cuando se hizo la conquista, encontrándose entre ellos dos extremos, formas tan adelanta-

das, como la republicana en Tlaxcala, ó pueblos enteramente bárbaros como los chichimecas.

El canto segundo de la Hernandia concluye con un episodio, la destrucción de las naves, que pudiera haber compensado los defectos notados anteriormente. Que ese episodio es eminentemente épico lo prueban los magníficos cantos de Moratín y de Vaca Guzmán intitulados: «Las naves de Cortés destruidas.» Que ese episodio se refiere á la acción más heroica que en su línea presenta la historia, se demuestra comparándola con otras semejantes. Tarik quemó sus naves al pisar las costas españolas, y Alclepiodato destruyó las suyas al desembarcar en Britania; pero uno y otro se encontraban á pocas leguas de sus playas y podían con facilidad volver á ellas; mientras los conquistadores de México sabían muy bien la imposibilidad de salvarse si padecían una derrota. Agatocles desembarcó en Africa para conquistar á Cartago, y echó á fondo sus navíos; pero iba acompañado de treinta mil soldados, y hacía la guerra á una sola nación. Los catalanes, que en Galipoli dieron barreno á sus naves, eran menos, y peleaban con varias naciones del Oriente; pero nunca en tan corto número como Cortés y sus compañeros. Sin embargo, Moncada juzga que tan heroica fué la acción de los catalanes, como la de Cortés y sus soldados. (Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos.) Desgraciadamente Ruiz de León no se puso á la altura del asunto, y sólo produjo un bosquejo débil, vago, que no comprendemos cómo pudo haber servido de base á la composición de Vaca Guzmán, ó la de Moratín, según indica Beristain en su *Biblioteca*. Vamos á transcribir el trozo correspondiente de la Hernandia para que el lector pueda por sí mismo hacer la comparación con los cantos á que nos referimos, los cuales se encuentran en cualquier biblioteca; y por esto no nos detenemos en copiarlos.

Los grandes buques, en que se condujo,
Intenta destrozar (¡valor terrible!)
Y su conducta con prudente influjo,
Necesario hace lo que fué imposible.
Empeño tal á operación redujo,
Llegando hasta aquel punto imperceptible,
En que lo heroico parte su grandeza,
Entre temeridad y fortaleza.

Diga alguno (¡qué importa que lo diga!)
Que fué barbaridad tanta advertencia,
Si bien mirado lo que al fuerte obliga,
El límite trasciende á la paciencia.
La fortaleza no es tan enemiga
De los extremos, como la prudencia;
Y en casos que están fuera del estilo,
Salir de lo común es el asilo.

Resolución tan alta es la que exprime
Lo sumo de un valor pundonoroso,
Y ésta sólo la alcanza, quien sublime,
Lo magnánimo junta y generoso.
Llegar no más adonde no comprime
El estrecho, no es campo peligroso;
Hallar en la otra banda fin preclaro,
Es de muy pocos, y aun en éstos raro.

No de Etolia y Sicilia pretendidos
Lauros, gasten buriles y pinceles,
Celebrando caudillos atrevidos,
Que por vencer quemaron sus bajeles.
Hechos para primeros, aplaudidos,
Mas sin duda á éste rendirán laureles,
Que en el cotejo de una y otra proeza,
Fué aquella hazaña, y esta fué grandeza.

Examínense entre ambos continentes,
Midiendo la distancia y suficiencia,
La fiereza inaudita de sus gentes,
De sus emperadores la potencia;
Muestre el seso los grados exeelentes
De una y otra arrogancia y decadencia,
Y aun la envidia dará cuando la infama,
Orla allí de oro, cerco aquí de grama.

No por segunda pierde el lustre claro;
Que proezas que de sí son ejemplares,
Se deben mensurar por aquel raro
Tamaño, que las hace singulares.
¡Oh honor de España! goza ya preclaro
A tus grandes blasones militares
El elevado altar donde te aclama,
Por heroico, por único, la fama.

CANTO III.

«Marcha á Zocotlán, y por dirección de los zempoales determina ir á Tlaxcala; toman á su cuenta el negocio, ofreciéndose á conseguirlo. Varias reyertas en el Senado

sobre el punto, hasta que resuelven el rompimiento. Quedan vencidos en diversas ocasiones, asaltan de noche el cuartel, por consejos de sus adivinos, y pierden totalmente las esperanzas. Con estas noticias pide la República la paz que después de algunas experiencias se le concede. Entran los nuestros en su jurisdicción, y pasan á Cholula, donde se descubre y castiga la conjuración, que estaba dispuesta por orden de Moctezuma, para acabar con ellos. Hace que las dos naciones opuestas queden unidas, para dejar paso seguro á las tropas de Tlaxcala y á su gente en caso de necesitarlo, si no correspondiese el suceso á sus designios.»

Del canto tercero recomendamos el discurso de Maxicatzin en el Senado de Tlaxcala. Los discursos han sido adorno admitido no sólo de los poemas, sino de las historias por los griegos y sus imitadores. Alguna transposición forzada, algún verso mal medido, algún adjetivo impropio, no son parte bastante á destruir el mérito de ese discurso, pues en él dominan las buenas cualidades relativas al lenguaje, estilo, versificación y adornos poéticos.

CANTO IV.

«Luzbel irritado con lo acaecido en Cozumel, y con lo demás que iba notando, convoca á sus ministros en cierto oculto conciliábulo, para imposibilitar en la América la introducción del Evangelio; dispone nuevas trazas, que atemoricen á sus moradores, hasta conseguir que Moctezuma determine acabar con los españoles, cuando no lo puedan conocer.»

Los poetas cristianos han acostumbrado valerse de los espíritus infernales en la trama ó nudo del poema, como por ejemplo Camoens en los Luisiadas, y esto con mezcla de la mitología pagana, según lo hace Ruiz de León en el canto cuarto, del cual no nos parece necesario poner ningún ejemplo.

CANTO V.

«Descríbese la gran ciudad de México, su templo, ubicación y grandeza; y con la más prudente conjetura (sin embargo de lo discorde que están todos los autores en esta materia) se da razón de la más verosímil genealogía de sus

reyes, desde los primeros pobladores, hasta el príncipe Moctezuma, en cuyo tiempo entraron los españoles. Tócanse los ritos, costumbres y ceremonias de su gentilidad, y particulares grandezas de su monarca, en la amplitud de sus dominios.»

La relación histórica relativa al origen, gobierno y costumbres de los mexicanos, es un episodio natural de la Hernandia, un adorno propio de los que usaría el mejor poeta: nada más á propósito para excitar la fantasía, como los recuerdos de un pueblo cuyas tradiciones y costumbres reunen las circunstancias de lo misterioso y de lo nuevo, pues el origen de los mexicanos se pierde entre las nieblas de la edad pre-histórica, y su civilización, aunque análoga en parte á la de varias naciones del antiguo continente, era en lo demás, enteramente aborígena.

Lo que encontramos defectuoso en el canto quinto es la descripción de la ciudad de México, tanto en lo substancial como en lo formal: en lo formal, porque el escritor mexicano peca por conceptuoso unas veces y por prosaico otras; en lo substancial, porque hay mucha exageración respecto á la belleza y á la grandiosidad que se atribuyen á la antigua Tenoxtitlán. México era una ciudad extensa y populosa, con mercados muy concurridos, animada por el movimiento de canoas en los canales, y gente de á pie en las calzadas; con algunas construcciones importantes, como los diques y el templo mayor; con calles bien niveladas y espaciosas; pero no es cierto como dice Ruiz de León, que los diques fueran de mármol, que hubiese columnas de alabastro, ni cúpulas, ni almenas, ni demás adornos que enumera nuestro poeta, según consta de las siguientes octavas, las cuales servirán como muestra del canto quinto. El escritor pudo haber conciliado la verdad histórica con la ficcción poética suponiendo que á los españoles *les pareció* México como él le describe, porque, efectivamente, los europeos creyeron, algunas veces, descubrir en América ciudades de plata y otras cosas que no existían.

¡Qué provincias, qué reinos, qué grandeza,
Producen ricas sus fecundidades!
Nada le regateó naturaleza;
Blanco la vió de sus prolijidades.

Hija del Orbe, erario de riqueza,
Ciudad sin semejante á otras ciudades;
Necesitando para su fortuna
A México ellas, México á ninguna.

Aquesta ya; mas tímida la mano
Al bosquejarla, con razón desmaya,
Que es querer encerrar piélago cano
En hoyo breve de pequeña playa,
A aquesta, en fin, undoso cristal vano
Besa sus muros, sus cimientos raya;
Y trasuntando del zenit los celos,
Colocada la deja entre dos cielos.

No se jacte Venecia decantada,
Que á Neptuno su histriada cuna debe,
Que México imperial más celebrada,
En mejor golfo de cristal se mueve;
Galana en él se mira retratada
Con el pórfido y jaspe, que le bebe,
Y por la óptica, á esmeros del reflejo,
Vive mayor á vista de su espejo.

Innumerables poblaciones bellas,
Bordando la ribera á su laguna,
De su diáfano manto, como estrellas
Fijas, predicen su gentil fortuna.
En los diques de mármol, las armellas
De entrambos lagos hacen oportuna
Unión á ciertos tiempos, cuando el agua,
Del dulce en el salobre se desagua.

Desmedidos sus grandes edificios,
Con cornisas y estelas emplomados,
Son gigantes del aire, en cuyos quicios
Suben hasta su esfera coronados.
Graves columnas son, por los indicios,
De relieves, tarjones y cortados,
Padrones de alabastro, que autorizan
Cuanto la fama y tiempo se eternizan.

En competencias la artesón reparte
Cuantas junturas al primor le debe,
Cuando en cúpulas breves hace el arte,
Orlas del sol, las que su llama bebe.
Corintia estofa de una y otra parte,
Con bichas pule su moldura leve;
Y en almenas, medallas y perfiles,
Su heroicidad recuerdan los buriles.

CANTO VI.

«Dispone Moctezuma otra celada, para romper al español sobre seguro, pues ya caminaba con su salvo-conducto á la corte. Armase ésta en la montaña de Chalco y habiéndola descubierto el héroe, la desvanece con aire y felicidad. Salen sus nigrománticos al camino, donde queriendo usar de sus conjuros, los horroriza el demonio con nuevas aparentes fantasías. Sabido por el rey, manda al señor de Texcoco, su sobrino, le visite, como lo ejecuta, hospedándole en su reino y capital, cuya descripción se hace, como la de Ixtacpalapam, á donde pasa y hace alto para esperar el recibimiento. Grandeza con que se dispuso esta función dignándose el Emperador de salir á recibirlo largo trecho de la ciudad. Visítale después y da el caudillo su embajada. Dase noticia de lo que pasó en estas concurrencias, y en otras siguientes, sobre puntos de estado y religión.»

Como ejemplo del canto 6º puede leerse la relación del recibimiento que hizo Moctezuma á Cortés, donde se percibe bien el defecto dominante en Ruiz de León, gongorismo con algunas caídas prosaicas. El retrato de Moctezuma es pálido é incompleto.

CANTO VII.

«Hallándose los españoles en la corte, previene el monarca, para obsequiarlos, unas fiestas al uso de su nación. Dispónese unas justas solemnes, en que imitando los antiguos juegos pitios y nemeos, igualmente ostentan los mexicanos la grandeza y el ingenio, así en el vistoso aparato de sus arreos, jeroglíficos y caracteres amatorios, como en la destreza y osadía en lidiar las varias fieras que hicieron grande el espectáculo y el circo. Descríbese el anfiteatro en que después los mexicanos gladiadores, no sin vanidad, obscurecieron los seculares juegos de la antigua Roma. En medio de estos regocijos el general Qualpopoc, con ejército considerable, avanza á los pueblos sujetos á Veracruz por orden de su rey, para reducirlos á su obediencia; trata de sosegarlo Juan de Escalante, y el bárbaro le desafía; junta sus españoles y confederados, y preséntale batalla en que lo destroza; pero á costa de su vida y de otros compañeros que murieron después en Veracruz. Recibe la noticia Her-

nán Cortés, y con otros indicios, que dicen lo que basta para poner en operación al cuidado, trata de prender á Moctezuma, cuyo inaudito atrevimiento ejecuta con bizarría. Envía el rey por Qualpopoc y se lo entrega para que lo castigue, lo que se ejecuta con pena de muerte, para cuya consecución se le echan al monarca unos grillos, y acabada aquella, se los quita personalmente para dar mayor recomendación al desenojo.»

El argumento del canto 7º es de lo más interesante en el poema que vamos examinando, tanto por la parte histórica como por los adornos poéticos. La prisión del Emperador Moctezuma en medio de su corte y rodeado de su ejército, por un advenedizo casi aislado, parece más bien una relación fantástica que un hecho. La descripción de las fiestas dispuestas por los mexicanos es un adorno bastante bien desempeñado por Ruiz de León, atendiendo á que hay animación en los cuadros que presenta, viveza de colorido, lenguaje castizo y generalmente buena versificación, así como tono elevado. Sin embargo de estas cualidades, la parte que nos ocupa de la Hernandia tiene los defectos de difusión, resabios de culteranismo y toques prosaicos. Nos extenderíamos demasiado si copiáramos toda la descripción á que nos hemos referido, y por, lo tanto, nos conformaremos con transcribir algunas octavas, para que el lector vea la manera gongorina con que el poeta mexicano pintó á las mujeres indígenas de su país, esto es, valiéndose de un estilo campanudo, de figuras forzadas, de retruécanos y de conceptos metafísicos; todo para venir á significar que las americanas son *de color obscuro.*

No siempre en azucenas, en claveles,
En perlas, en rubíes, naturaleza
Ha de mojar prolija sus pinceles
Para sacar en limpio la belleza:
Hasta hoy fueron del mundo los vergeles,
Precioso material de su destreza,
Resacando de todo lo precioso
La mejor quinta esencia que es lo hermoso.

En Asia dibujó amazonas vanas,
En Africa sultanas ya divinas,
En Europa hermosuras cortesanas,
Y en todo el orbe caras peregrinas;

Mas cansada de armiños y de granas,
De alabastro, coral y piedras finas,
En América puso otra tintura,
Dando en medios colores la hermosura.

Para ser en sus obras prodigiosa,
Debió tener la calidad de varia,
Que aunque fuése otro el tinte, para hermosa
Basta la proporción que no es contraria.
De Adelfa triste, musta melindrosa,
Berillo mustio, mármol de la Paria,
Opaco lirio, crisopacio puro,
Sacó un color como el topacio oscuro.

Cual crepúsculo rompe á noche fría
La negra tez, con que al Oriente alfombra,
Que es mucha sombra para creerlo día,
Que es mucho rayo para creerlo sombra.
Tal de rojo rubí y andrina umbría,
Mixto que no deleita ni que asombra,
Es muy rosado, para lo atezado,
Y muy oscuro para ser rosado.

Con esta extraña, pues, rara pintura,
En su zona ostentó cultos primores,
Casi advirtiendo cuanto la luz pura
Del sol, quemar pudiera sus colores;
Mas guardándole fuero á la hermosura,
Como sabia, con tantos borradores,
Corrió otro mate su pincel profundo,
Saliendo nuevo, para nuevo mundo.

Compárese todo esto con la estética sencillez de la Biblia, cuando Salomón se limita á decir respecto de su amada:

Morena soy, es cierto; pero hermosa......

CANTO VIII.

«El Príncipe de Texcoco, Cacumatzin, mueve una conjuración, con pretexto de libertar á su Rey, siendo máxima oculta para estar más inmediato á la corona. Conoce el señor de Mexicaltzingo el artificio de la proposición, y tira á desvanecerla, por no ver frustrados los derechos que también le favorecen para el solio. Revelado á Moctezuma, quien envía por el motor; y aunque no obedece, cae en el lazo que estaba prevenido, y por consejo de Cortés, queda desposeído de la investidura de elector, y adornado con ella su hermano Tlazoltema. Entre estos mal apagados rumo-

res, vuelve el monarca sobre sí, y determina despachar al castellano, para cuyo fin convoca á los grandes de su reino, y en solemne acto hace reconocimiento al Rey católico, como á supremo legítimo señor del Occidente. Cuantioso tributo, que así él como los suyos ofrecieron con generosa liberalidad. Concluida la junta, trata de que se vuelva luego; y conociendo aquél el antecedente artificio, le satisface con que le obedecería al punto que se fabriquen bajeles, capaces para el viaje, por haberse perdido los que le condujeron.»

El canto 8º nada presenta de notable; es casi una mera relación histórica, con el estilo del autor, que ya conocemos.

CANTO IX.

«Trátanse las revoluciones de la Europa en este tiempo. Algunos casos extraños de sus potencias, y los internos males de que adolecía España en esta sazón. Las primeras noticías de Cortés, en la corte; lo dificultoso que se hizo su razón á los principios; la grandeza de ánimo con que en ella, y entre los suyos, sufrió repetidas calumnias contra su fama; los varios socorros de españoles con que en diversas ocasiones le favoreció la fortuna; el raro predominio sobre sus émulos, pues se quedaban auxiliares los que le buscaban como enemigos; los muchos arbitrios que discurrió Diego Velázquez para deslucirlo, hasta enviar una armada á cargo de Pánfilo de Narváez de diez y ocho navíos para prenderlo, y adjudicarse así lo conquistado. Dícense los prudentes medios de que se valió en obsequio de la paz, enviando personas de autoridad para conseguirla. No teniendo efecto, sale á campaña, con licencia de Moctezuma; envía por medianero á Juan Velázquez de León, quien tiene algunos pesados lances en su tratado; rompe la guerra y en Zempoala le acomete en su mismo alojamiento, donde estaba guarecido de la tempestad y de la noche. Queda vencido y preso Pánfilo de Narváez, y todo su ejército á devoción de Hernán Cortés. Llegan, con cartas, mensajeros de México, en que Pedro de Alvarado y Moctezuma le avisan cómo los mexicanos han tomado las armas contra los suyos, y que por su poca gente perecerán si no son socorridos, cuya novedad pone en operación la marcha y entra en la corte con brevedad.»

En el canto anterior están de sobra las noticias que el autor comunica sobre las revoluciones de Europa y los males de España; pero se comprenden dos acontecimientos interesantes, la derrota de Narváez y el levantamiento de los indios contra los españoles.

CANTO X.

«Manda á Ordaz reconocer la ciudad, cuya salida anima á los mexicanos hasta asaltar el cuartel, de donde vuelven rechazados. Dispónense unos castillos de madera, contra las avenidas de los terrados, y quedan hechos pedazos en la primera ocasión, aunque salen los nuestros victoriosos. Moctezuma, receloso de la fidelidad de los suyos, despide al caudillo y se sosiega con su respuesta, en sazón que acometiendo las milicias de refresco, tiene por bien dejarse ver en la muralla para corregir tanto motín; y aunque á la primera vista se reducen, remolinándose la plebe, ve sobre sí el último atrevimiento de los suyos: cae mal herido en una sien, y muere en su obstinación. Llénase la ciudad de clamores á vista del real cadáver, y corónase Quauhtlahuac, con cuya tregua convalecen los nuestros, si bien poco después aparece el alto panteón coronado de la mayor nobleza mexicana. Asaltado Escobar, sangriento destrozo por ambas partes, y artificios bélicos que discurrieron sus ingenieros. Gánalo Cortés, y vése en manifiesto peligro á la heroica resolución con que tiraron despeñarse con él dos nobles mexicanos; socorre á los suyos, y retírase al cuartel; proponen los interlocutores con algunos pretextos frívolos, que miran sólo á la detención, que salgan de la ciudad, con ánimo de sitiarlos por hambre. Discreta respuesta del caudillo, sirviéndose de sus propios artes, hasta mejorar sus partidos, y resuelve al fin salir aquella misma noche. Modo con que lo dispuso, y generoso desprecio en abandonar tantas riquezas adquiridas por la reputación de sus armas. Comienzan la marcha, y los mexicanos, con extraordinario sosiego en su natural, la dejan empeñar en la calzada, y cortando los puentes, acometen por agua y tierra con intrépida ferocidad. Echase á fondo la artillería; mueren más de doscientos españoles; piérdese totalmente la retaguardia, y entre ella, algunos cabos principales de la más acendrada noble-

za de Cuba. Hace alto en Tlacopan (hoy Tacuba) donde se recogen los heridos á la primera luz de la mañana. Cebados en el despojo los mexicanos, encuentran muertos á sus armas muchos principales de los suyos, con cuyas exequias divertidos, dan lugar á los españoles á alojarse en los cúes de Otomcapulco, doce millas al Poniente de la corte, en donde se venera hoy, en memoria de tanto beneficio, el peregrino santuario de la Emperatriz de los Angeles, con la advocación de los Remedios.»

El argumento del canto anterior es épico, y ese canto confirma el carácter literario de la Hernandia, reunión de las buenas cualidades y los defectos que ya hemos observado: el canto 10º se recomienda por la animación, el movimiento, el lenguaje correcto, y algunas veces el colorido, la versificación, el tono, los adornos poéticos y ciertos rasgos brillantes; pero es defectuoso por el estilo gongorino y algunas locuciones prosaicas.

CANTO XI.

«Continúan la marcha con extraordinarios sucesos, hasta hacer banquete de un caballo muerto; llegan al valle de Otumba, donde se descubre la mayor fuerza del ejército enemigo. Previénense al combate, y queda desbaratado en batalla campal todo el poder mexicano. Entran en Tlaxcala, y modera el respeto del adalid el castigo, que un senador firmó para su propio hijo, por haber conspirado contra los españoles. Reducen éstos las provincias de Tepeyecac ó Tepeaca, Huacacholan y otras, sin embargo de las milicias mexicanas que en ellas había introducido el nuevo Emperador Quauhtemotzin, yerno de Moctezuma, quien ascendió al solio, por muerte de Quautlahuac; raras advertencias de su política y gobierno militar. Gana el capitán Cristóbal de Olid á Acatzingo, Hecamachalco y otras ciudades, y vuelve con el héroe á Tlaxcala, adornados de luto por la muerte de Maxicatzin, cuya autoridad despertó á muchos señores para confesar el Evangelio. Pónense por obra los bergantines para el sitio de México, y da permiso á los malcontentos para que se retiren á Cuba, habiéndole llegado, por disposición del cielo, más de doscientos españoles de Velázquez y Garay, que venían con muy opuesto

designio. Eligen la capital de Texcoco para plaza de armas contra la corte, y en Texmelocan ofrece fingidamente la paz el príncipe reinante; entra en ella, descubre el engaño, huye el Rey, y restituye la corona á su legítimo Señor. Avanza á Ixtacpalapa, y vese á pique de perderse con toda su gente, en una celada, que dispuso su cacique. Pasan los capitanes Lugo y Sandoval á las provincias de Chalco y Otumba, y tomadas éstas, con los prisioneros de más porte, reconviene con la paz al Emperador mexicano, en aquellos términos que demanda la razón.»

Pudieran omitirse en el canto anterior algunos pormenores, que no son enteramente necesarios á la acción del poema. El adorno más notable del canto 11 es la descripción de la celebérrima batalla de Otumba, el más glorioso hecho de armas de cuantos los europeos acometieron en América: los españoles derrotados, casi exánimes, y sin armas de fuego, fueron rodeados por una muchedumbre inagotable. Cortés, como soldado, fué el primero en acometer y el más bravo en pelear; como general es admirable su serenidad y la previsión que tuvo en aconsejar se hiriese de preferencia á los caudillos aztecas. Por ser muy larga esa descripción no la copiaremos íntegra, reduciéndonos al pasaje en que sucumbe el capitán mexicano que llevaba el estandarte, circunstancia que, como es sabido, consumó la victoria de los castellanos. Una análisis de las octavas que siguen sería repetición innecesaria de lo que ya hemos observado acerca de la obra que nos ocupa.

Llega á las andas el galán Nemeo
Y con el General que en ellas mira
Cierra, y al bote, como justo empleo.
Da de espaldas con él cuando le tira.
Tigre por su rubí, venga el trofeo;
Rival por su granate, á más aspira,
Queriendo solamente que la gloria,
Al brazo herido deba la victoria.

Salamanca, que se halla cerca, salta
Del caballo, y tomando el estandarte
Al general difunto, más lo exalta,
Cuando arbolado se lo entrega á Marte.
Mira la multitud tan suma falta,
Y sus insignias á una y otra parte
Arrojando, la fuga no entendida
Emprendió despechada, no vencida.

España viva, grita valeroso
El adalid y como derrepente,
Quien soñando en un golfo tempestuoso
Despierta, y el sosiego ve patente;
Así de tanto cauce proceloso,
En la aprensión se escucha solamente
El rumor, y á no haber tales despojos,
Sueños lo hicieron, y á faltarles ojos.

Solís escribió una relación tan buena de la batalla de Otumba, que es modelo en su género.

CANTO XII.

«Conduce Sandoval á Texcoco los bergantines, con nuevas milicias de la República de Tlaxcala: Vuelve el héroe sobre Teneyocan y Atzcapotzalco, ciudades de la ribera; y refiérese el raro ardid que dispuso en Tacuba Cuauhtemoc contra sus armas, y la pérdida que hubo en ambas partes. Ganan á Huaxtepec, en cuya batalla corren sangre los ríos, y después á Cuahnahuac, conocida ya por Cuernavaca. Acomete aquél á Xochimilco, con ánimo de reconocer la laguna, y experimenta otro peligro en su persona; paga con la vida un soldado español la oculta sedición que tenía dispuesta, y poco después sucede lo mismo al mozo Xicotencatl. Echanse al agua los bergantines, y destrozan una numerosa flota de canoas mexicanas, á tiempo que los nuestros toman puestos en Tacuba, Ixtacpalapa y Cuyoacán, para bloquear la corte. Disponen los mexicanos una celada contra los bergantines, y la consiguen, padeciendo los nuestros una rota considerable en el trozo de Cuyoacán; el asalto que intentan para impedir los víveres, de que ya necesitaba la ciudad. Con esta victoria y otros ardides, consigue el Emperador que desamparen á Cortés los más de los aliados, aunque á pocos días llegan en mayor número. Acometen los tres ataques por sus calzadas, toman puesto dentro de la corte, en el mercado de Tlatilolco (en su idioma montón de gente). Retírase el monarca, mientras entretienen con dobles capitulaciones los tratados de paz, embarcándose en otra ensenada, para dejar dudosa la posesión, en caso de mayor accidente. Advirtiendo los españoles su estratagema, acometen con todo el grueso de sus fuerzas, así por tierra, como por agua; y la resistencia, que

hacen principalmente en la laguna, dice la calidad de gente que conduce aquella flota, hasta que amenazando García de Holguín, á la piragua real, hace prisionero al Emperador, cuya noticia apaga el tesón con que toda la nobleza aun defiende los puestos en la ciudad, y queda dueño de tanto imperio el felicísimo, invicto, augusto Emperador Carlos V.»

En el canto 12 concluye el poema con la prisión de Guatimotzín, referida en las siguientes octavas que vamos á copiar y analizar.

Sandoval que gobierna en la ensenada
Del agua, la invasión que está á su cargo,
Peleando en ella ve la real armada,
Que sale deslizada á remo largo,
Manda á Olguín que con vela desplegada
Caza le dé, quedando sin embargo,
Este á la resistencia numerosa,
Que por tal y por noble es poderosa.

No así se abate desde pardo cielo
Neblí á la garza, que se juzga nieve,
Y afilando las uñas en un vuelo,
Hace á la presa que la garra pruebe.
Arrójase sobre ella con tal celo
El espanol, que hasta los vientos bebe,
Conociendo que está, según pregona,
Allí el armiño de la adusta zona.

Corre ligero, vuela presuroso
Cazando velas de valor profundo,
Que es la garza que sigues, tan precioso
Tesoro, que á tu rey le vale un mundo.
En un momento llega valeroso,
Y saltando con aire sin segundo,
A la violencia que su fuerza absorbe,
En una frente vió rendido al Orbe.

Casi no hay verso que deje de tener algún defecto en la idea ó en la forma, como vamos á manifestar.

«Ensenada de agua.» Las ensenadas no son de tierra, y así es redundante decir que sean de agua.

En el verso sexto hay una locución prosaica, «sin embargo.»

El adjetivo *numerosa*, del verso séptimo no tiene sentido propio y parece consonante forzado.

La frase «juzgarse nieve» es de gusto gongorino, pudiendo decirse más sencillamente «que parece nieve.»

«Probar la garra,» en el verso 12, es locución prosaica; y lo mismo «beber los vientos,» en el verso 14.

La idea del verso 16 no se comprende.

«Calzando velas de valor profundo» (verso 18) es una frase que carece de sentido en buen castellano.

Es obscuro el significado de los dos últimos versos.

Relativamente al desenlace del poema diremos que es histórico y conforme á las reglas del arte, pues la mayor parte de los preceptistas aconsejan que la acción tenga éxito feliz: siendo la admiración el principal sentimiento que debe excitar un poema, faltaría si el héroe tuviese un fin desgraciado y se malograra su empresa. En lo que anduvo muy poco acertado Ruiz de León fué en no haber dado más extensión al cuadro interesantísimo de la prisión de Guatimotzín, reduciéndole á las tres malas octavas que hemos copiado, y omitiendo los retratos del Emperador azteca, de su esposa y de los guerreros que los acompañaban. Una relación más extensa y más animada hubiera sido conforme al genio del poema épico. Para conocer el partido que Ruiz de León pudo haber sacado de la historia misma, vamos á transcribir los preciosos retratos de Guatimotzin y su esposa hechos por Solís, á quien, en otra ocasión, hemos visto parece haber siguido el poeta mexicano.

«Era Guatimotzín mozo de 23 á 24 años, tan valeroso entre los suyos, que de esta edad se halló graduado con las hazañas y victorias campales, que habilitaban á los nobles para subir al imperio. El talle de bien ordenada proporción: alto sin decaimiento, y robusto sin deformidad. El color tan inclinado á blancura, ó tan lejos de la obscuridad que parecía extranjero entre los de su nación. El rostro, sin facción que hiciese disonancia entre las demás, daba señal de la fiereza interior, tan enseñado á la estimación ajena, que aun estando afligido, no acababa de perder la majestad. La Emperatriz, que sería de la misma edad, se hacía reparar por el garbo y el espíritu con que mandaba el movimiento y las acciones; pero su hermosura, más varonil que delicada, pareciendo bien á la primera vista, duraba menos en el agrado que en el respeto de los ojos. Era sobrina del gran Moctezuma, ó según otros su hija.»

Resumiendo lo que hemos dicho sobre el poema *La Hernandia*, resulta que tiene las buenas cualidades y los defectos siguientes:

El hecho de la conquista de México, de la manera que se verificó, es verdaderamente maravilloso, y por lo mismo digno del poema épico-histórico. Para apreciar debidamente el argumento de la «Conquista de México,» debemos fijarnos en esta idea: se trata de una lucha en que la inteligencia de unos pocos vence al poder físico de muchos; pugna en que el espíritu domina á la materia; la habilidad de Cortés á la fuerza de Moctezuma. Juzgando con imparcialidad al jefe español, debemos convenir en que no sólo fué guerrero, sino hombre de estado; en que para consumar la empresa que acometió no bastaba el valor, sino que era preciso el genio. La acción del poema reconcentrada en Cortés, y el estado de guerra entre naciones distintas son circunstancias propias del poema épico. Es recomendable la fidelidad histórica en una gran parte de la narración poetica, habiendo seguido Ruiz de León, según parece, al célebre escritor español Solís. Se encuentran en el poema episodios interesantes, como la historia de los antiguos mexicanos, y adornos bien desempeñados, como el discurso de Maxicatzin en el Senado. El lenguaje es generalmente castizo, el tono frecuentemente elevado, y la versificación á veces sonora. No faltan en algunos pasajes viveza de colorido animación y rasgos brillantes. El desenlace del poema es feliz, según las reglas del arte.

Son pálidos é incompletos los retratos de personajes tan notables como Moctezuma y Guatimotzin. Se encuentran algunas descripciones nimias y otras exageradas como la de México; y episodios de por sí interesantes, mal ejecutados, como la destrucción de las naves españoles. El defecto dominante en el poema es el gongorismo, mezclado con algunas locuciones prosaicas: ya hemos explicado en varios lugares de esta obra en qué consisten los vicios del gongorismo y el prosaísmo. Por último, creemos también digno de censura, que en la *Hernandia* se omitiera toda referencia á la interesantísima *Doña Marina*, la joven, la hermosa mexicana enamorada de su señor, partícipe de sus fatigas y que sirvió á los españoles, no sólo de intérprete, sino de consejera. Doña Marina es la Briseida de la Iliada Mexica-

na. Recomendamos el interesante estudio de Doña Marina, escrito por Luciano Biart: se ha publicado una traducción española en la *República Literaria* de Guadalajara. Sosa, en sus *Biografías*, ha defendido bien á Doña Marina de los injustos cargos que hizo á ésta el biógrafo Olmedo y Lama. Entre los defectos de la *Hernandia* también merece considerarse que la acción empieza antes de lo debido; que el retrato de Cortés es muy prolijo; que hay digresiones inútiles.

En una palabra, la *Hernandia* no pasa de ser «ensayo defectuoso de un poema épico-histórico,» y aunque superior al *Peregrino Indiano* de Guzmán, es inferior al *Nuevo Mundo* por Terrazas: de este último poema se conocen algunos fragmentos, según dijimos en el capítulo primero. Saavedra Guzmán es prosaico y aun vulgar; Ruiz de León gongorista; Terrazas pertenece á la escuela clásica de Herrera ó sevillana que no puede ser tachada sino de alguna afectación. Del poema sobre la conquista de Nuevo México por Villagrá hemos hablado en el capítulo 4º, y de otros poemas escritos en nuestro país, relativos á su conquista hablaremos al fin del presente capítulo. De composiciones poéticas extranjeras, con el argumento dicho, nada nos toca manifestar porque nuestro libro no es de literatura *comparada*. Sin embargo, advertiremos que hasta ahora no hemos hallado ninguna á la altura del asunto, exceptuando los conocidos cantos de Vaca Guzmán y de Moratín.

Relativamente al otro poema de Ruiz de León, *La Tebaida Indiana*, nada podemos decir porque no le conocemos, y respecto al libro intitulado *Mirra Dulce* haremos breves observaciones.



La Mirra Dulce es el título gongorino de una colección de décimas que comprueban el ingenio fecundo del autor, nada menos que 330 sobre un mismo asunto, los dolores de la Virgen María al pie de la cruz. Esas décimas no son tan defectuosas como *La Hernandia*, porque en ellas se encuentra menos gongorismo, y suelen tener más naturalidad y sencillez, reunidas estas circunstancias, en ocasiones, á un lenguaje correcto y una versificación fluida. Pondremos dos ejemplos de la *Mirra Dulce*, uno de la parte defectuosa y otro de la parte aceptable.

Estaba la dolorosa,
¡O compasión de un azar!
Si te atreves á éste estar,
Habla, si puedes medrosa,
Estaba ¡ó suerte penosa!
Estaba !ó desdicha brava!
Estaba ¡el vivir se acaba!
Mas si en los dolores que hubo,
No explica amor cómo estuvo,
Sienta el dolor cómo estaba.

No es posible, con retruécanos como los de la décima anterior, expresar el sentimiento religioso, el que requiere más espontaneidad, el que tiene por tipo las sagradas escrituras, cuyo carácter es una sencillez majestuosa.

Estaba la dolorosa
Madre, mirando paciente,
A su hijo en la cruz pendiente,
Al pie de la cruz llorosa;
A cuya alma generosa,
Dolorida y contristada,
Atravesó dura espada;
¡Oh qué triste y afligida
Estaba la engrandecida
Del Unigénito amada!

La décima anterior se acerca algo más al gusto de la poesía religiosa, expresa mejor el amor divino, el amor purificado y enteramente espiritual convertido en amargura de aquella mujer á quien se aplican estas palabras de Isaías: «¡Oh vosotros cuantos pasais por este camino, atended y considerad si hay dolor como el dolor mío!»



Vamos á concluir este capítulo formando un catálogo de las obras, en verso, sobre la conquista de México, escritas por mexicanos ó residentes en nuestro país.

El Peregrino Indiano, poema por Saavedra Guzmán, de quien hablamos en el capítulo III.

El Nuevo Mundo, poema por Terrazas, de quien hablamos en el capítulo I.

La Conquista de Nuevo México, poema por Villagra, citado en el capítulo IV.

La Hernandia, objeto del presente capítulo.

La Cortesiada, poema por el Padre Castro, citado en el capítulo X.

Canto á Cortés en Ulúa, impreso en México, 1808, escrito por D. José González Torres de Navarra, disfrazado con el nombre de aquel Gerónimo Aguilar, hallado por Cortés en Cozumel. González Torres nació en Sevilla, pero estuvo algún tiempo en México.

Origen y conquista de México, en verso heroico, por el capitán D. Luis Angel Betancourt.

Como ejemplo de las historias rimadas, sin mérito alguno artístico, que se escribieron en México, puede citarse la *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios*, por el capitán D. Luis Angel Betancourt. Fué compuesta el siglo XVII, y la hemos visto inédita en poder del Sr. García Icazbalceta. Según noticia del padre colector Vega, puesta al frente de la historia citada, «Betancourt «vino á Nueva España en 1608, como constaba de un anti«guo manuscrito intitulado *Ramillete de flores divinas y hu«manas*, en que reunió Betancourt varias poesías de su nu«men.» Al fin de la *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*, se encuentran dos sonetos de Becancourt, tan mal escritos como la *Història*. En esta (octava sexta) declara su autor haber escrito en verso heroico «el origen y conquista de México, siguiendo al cronista Gomara.»

Algunos poetas existentes que no nos corresponde mencionar, según nuestro plan, han escrito en verso sobre la conquista de México. Nos limitaremos á hacer algunas observaciones al prólogo, escrito por el Sr. Altamirano, que precede al poema intitulado *Cuauhtemoc* de D. Eduardo Valle. El prólogo del Sr. Altamirano no nos parece un juicio imparcial, sino una invectiva apasionada contra los españoles. Altamirano no se fijó en examinar si Cuauhtemoc puede ser propiamente protagonista de un poema épico. No, en nuestro concepto, por las razones que vamos á exponer. Uno es el criterio histórico y otro el literario: en el punto de vista histórico, Cuauhtemoc es digno de elogio y de lástima; lo primero por su brava defensa de la ciudad de México; lo segundo por la inhumanidad con que le sacrificaron los españoles; pero en el punto de vista literario, ni la opinión de los mejores preceptistas, ni el uso de grandes poetas, ni la razón, permiten que Cuauhtemoc sea pro-

tagonista de un poema. El protagonista de un poema debe excitar la admiración, y la admiración no puede excitarla un príncipe vencido que no muere entre sus soldados, ó como Catón en Utica, sino que huye y es aprehendido al lado de su mujer. Revilla, en sus *Principios de literatura*, enseña que en un poema épico el personaje vencido puede desempeñar el papel importante de contra-protagonista, pero nunca de protagonista. Por lo tanto, Cuauhtemoc queda bien como objeto principal de una novela, leyenda ó tragedia, y no de un poema épico.

Altamirano, en el prólogo que nos ocupa, califica á los conquistadores de México, de asesinos, bandidos, ladrones, etc., olvidando que en el siglo XVI la conquista se consideraba como un derecho, y que las naciones modernas civilizadas han adquirido con las armas, los países que habitan. En México, los ascendientes de Altamirano, los aztecas, por medio de la fuerza, fundaron un vasto imperio. Agrega Altamirano, que los indios mismos, y no los españoles, hicieron la conquista de México. Quiere decir que los primeros fueron traidores á su patria y unos imbéciles que se forjaron cadenas á sí mismos; quiere decir que los castellanos fueron hábiles políticos manejando á los indios como convenía á sus intentos. Esos indios, que ayudaron á los españoles en la conquista de México, no contribuyeron por medio de sus sucesores, á hacer la independencia, la cual fué obra de los mestizos y de algunos españoles.

Asegura Altamirano que nada bueno se ha escrito, en verso, acerca de la conquista de México, olvidando el apreciable poema de Terrazas «El Nuevo Mundo,» y haciendo á un lado los excelentes cantos á Cortés de Moratín y de Vaca Guzmán, premiados por la Academia española.

CAPITULO VIII.

Biografía de D. José Manuel Sartorio.—Obras que escribió.—Examen de sus poesías.

Si la virtud, la ciencia y el patriotismo son motivos suficientes para obtener el aprecio y el respeto de nuestros conciudadanos, pocos hombres lo merecerán tanto como el presbítero D. José Manuel Sartorio, cuya biografía vamos á escribir en pocas palabras.

Nació en México á 17 de Abril de 1746, siendo sus padres D. Jorge José Sartorio, italiano, Y Doña Josefa Cano, mexicana, personas virtuosas y de familia decente, aunque de muy escasa fortuna.

D. Jorge dió personalmente lecciones de leer á su hijo, y después le entregó al profesor de latín D. Ildefonso Falcón, quien quedó tan prendado del raro y pronto aprovechamiento del niño, que renunció los honorarios que le correspondían, dándose por retribuido con tener un discípulo tan aventajado.

Entró éste después al colegio de San Ildefonso, el cual estaba á cargo de los padres jesuitas, y allí terminó el curso de artes con tal perfección, que el padre Rodríguez decía: «explica la cátedra mejor que sus maestros.»

Con semejantes resultados y recomendaciones, adquirió Sartorio una fama extraordinaria, que fué confirmada por el siguiente suceso. Llamaban en el colegio *lección de refertorio* á un ejercicio literario considerado como ensayo de los estudiantes, y tocándole una vez al joven José Manuel, manifestaron los concurrentes el deseo de ver algo extraordinario. Nuestro estudiante llevaba su composición en prosa; pero deseóso de satisfacer á los espectadores, y después de una corta meditación, recitó varios dísticos latinos,

tan buenos, que según algunos eclesiásticos ilustrados, presentes al acto, ellos no los hubieran compuesto sino después de largas y profundas meditaciones.

El mérito de Sartorio fué premiado por los padres jesuitas dándole una beca de gracia en el referido colegio de San Ildefonso; pero tuvo la mala suerte de no disfrutar aquel beneficio más de cuatro años, á consecuencia de la expulsión de la Compañía, de manera que en lo sucesivo se vió obligado á estudiar sin maestro, pues su pobreza no le permitió volver al colegio.

Más adelante, y ya en edad de tomar estado, abrazó el eclesiástico, comprobando durante su vida lo acertado de su vocación, pues fué modelo del sacerdote evangélico; de costumbres honestas y recogidas, de trato suave y afable, piadoso sin límites, caritativo con ardor, infatigable en el confesonario y en el púlpito, consolando al encarcelado, instruyendo al ignorante y socorriendo al desvalido. La humildad de nuestro D. Manuel era tan extremada, que no quiso nunca usar reloj porque le parecía una alhaja de lujo, y su modestia llegó al extremo de no admitir el grado de doctor. Habiéndosele facilitado dinero para tomar la borla, le invirtió en libros, que no tuvo de puro adorno, sino para estudiarlos profundamente.

En efecto, Sartorio fué hombre de instrucción rara para su época, principalmente en lenguas vivas, que entonces se estudiaban poco en México; y los contemporáneos confesaron siempre su buen talento, viva penetración y gran memoria.

Sin embargo de todos esos méritos, no ascendió en la carrera eclesiástica, y jamás pasó de simple presbítero. Se aprovechaban sus conocimientos como censor, se le consultaban casos de conciencia y negocios graves; pero todos los empleos que obtuvo fueron secundarios. El primer cargo que desempeñó fué el de rector de infantes en la catedral; después se le nombró sucesivamente catedrático de historia y disciplina eclesiástica en el colegio de Tepozotlán, capellán del convento del Espíritu Santo, prefecto espiritual de cárceles, y para otros cargos por el estilo, siendo el destino más importante que ocupó (durante el gobierno colonial) el de prosecretario del cabildo metropolitano.

En cuanto á honores literarios, sabemos que fué presi-

dente de la Academia de ciencias morales denominada San Joaquín, así como de la de humanidades y bellas letras de San Ildefonso.

Fácilmente se comprenderá por qué no ascendió Sartorio en la carrera eclesiástica, si se reflexiona que era mexicano y afecto á los jesuitas: es sabido que en tiempo del gobierno colonial los españoles americanos (como se llamaban entonces) estaban generalmente excluidos de los principales puestos, y que el odio á los jesuitas era tal, que el Arzobispo mismo puso dificultades en ordenar á Sartorio porque seguía las doctrinas del famoso Suárez.

Nada, sin embargo, debe haberle molestado la falta de dignidades, si atendemos á que era la personificación de la humildad y de la modestia, y cuando, por otra parte, se hallaba retribuido de una manera más valiosa para un corazón verdaderamente grande: en lugar de cargos molestos y de honores vulgares, Sartorio obtuvo el amor y el respeto de todos, desde las personas de clase más elevada hasta los más pobres.

En la guerra de independencia fué Sartorio el consuelo de los mexicanos, al mismo tiempo que contribuía poderosamente, en su esfera, á la emancipación del país, arrostrando el odio de los gobernantes españoles y de sus partidarios, con gran serenidad y valor. Sabemos, en efecto, que el Virrey ordenó á todos los predicadores combatiesen la rebelión; pero Sartorio se negó completamente, y más adelante resistió de la misma manera el bando de 25 de Junio, 1813, en que Venegas sujetó á la jurisdicción militar á los eclesiásticos que tomasen parte en la guerra.

Al mismo tiempo que Sartorio daba esas pruebas de firmeza, usaba de prudencia y sabiduría para calmar los ánimos: á él se debió haber aquietado las conciencias, desvanecido escrúpulos de personas demasiado timoratas, y restablecido la concordia en las familias, haciendo ver que no era crimen la resistencia al gobierno español, y que no debían considerarse como rebeldes á Dios ni al Rey los defensores de la independencia.

Sartorio, como verdadero liberal, es decir, enemigo de la tiranía y también del desorden, recibió con aplauso la reforma del año 12. «Mi patria es mi adoración,» decía frecuentemente, y fué tanto lo que trabajó por ella, que á su

muerte mereció se pusiesen en su catafalco las siguientes palabras:

> Sacro Hidalgo, tú, en la obra héroe notorio! .....
> Y en la palabra tú, sacro Sartorio.

Era muy natural que el patriotismo del digno eclesiástico le ocasionase muchos disgustos: efectivamente, el Virrey de México excitó al Arzobispo para que corrigiese á aquel clérigo *rebelde*, y el fiscal de la Inquisición procuró instigar contra él al terrible tribunal; y hubiera sido reducido á prisión á no intervenir en favor suyo la Condesa de Regla. Sin embargo, no le fué posible libertarse de las injurias de algunos particulares: cierto día unos españoles de bajo linaje le insultaron públicamente, y otra vez un español rico le despidió de su casa.

No por esto se crea que Sartorio perdió el aprecio general; por el contrario, aumentó entre sus conciudadanos de tal manera, que en las elecciones populares de ayuntamiento, verificadas á consecuencia de la constitución española, fué nombrado elector por la parroquia de San Miguel, y el pueblo entusiasmado se apoderó de un coche en que iba, para conducirle.

Consumada la independencia, fué nombrado vocal de la soberana Junta gubernativa, y como tal firmó la acta de nuestra emancipación política, habiendo tenido la honra de predicar en la función de gracias que se celebró en la catedral de México, al día siguiente de la entrada del ejército libertador.

Como miembro de la Junta gubernativa, trabajó mucho Sartorio en la restauración de la Compañía de Jesús; pero no consiguió nada absolutamente, y sea cual fuere la opinión que se tenga acerca de los jesuitas, es de alabar en Sartorio la gratitud que le guiaba al tratar de favorecer á sus antiguos maestros y bienhechores.

Fueron muy notables la amistad y las relaciones que unieron á Sartorio con Iturbide, y él fué quien, á nombre del clero, le felicitó por su exaltación al trono, recibiendo más adelante del Emperador mismo la cruz de Guadalupe; y la consideró tan honorífica, que no obstante su modestia, la llevó con agrado hasta el fin de sus días.

La amistad de Sartorio con Iturbide, ocasionó á aquel

tantos ó mayores disgustos que los tenidos con el gobierno español, y se halló á pique de ser envuelto en la proscripción á que fueron condenados los amigos del libertador de México; pero su mucha respetabilidad le salvó por segunda vez.

Los últimos años de Sartorio fueron amargados por los trastornos políticos de su patria, que no podía ver con indiferencia. Murió á la edad de 82 años, tan pobre como había vivido; pero se le hicieron notables exequias por la Archicofradía que fundó Cortés con el nombre del Señor de la Misericordia, asistiendo las personas más notables, y pronunciando la oración fúnebre el Dr. Torres Guzmán. Fué enterrado en Nuestra Señora de los Angeles, y se puso sobre su sepulcro el siguiente epitafio que él mismo había escrito:

«Conditus hac vili, jacet en, Sartorius urna,
Is fuit orator, nunc tacet: hospes abi.»

La traducción libre, hecha también por Sartorio es la siguiente:

Oculto bajo de esta
Losa triste y funesta
Yace el pobre Sartorio,
Fué orador, aplaudióle su auditorio;
Mas nunca ha predicado—
Mejor que ahora callado—
La muerte; en fin, su asunto fué postrero.
Oye el sermón, y vete, pasajero.

***

Las obras de Sartorio, según las noticias que tenemos, son las siguientes:

Tres sermones impresos.

Veinte tomos de sermones manuscritos.

Varios novenarios, septenarios, triduos y jaculatorias, meditaciones y otras obras de devoción, impresas unas y manuscritas otras.

Carta edificante de la vida de la M. R. M. Josefa de San Ignacio, abadesa del convento de Regina de México, impresa en esta ciudad, 1810.

Respuesta á las observaciones de Bossuet sobre la Mística Ciudad de Dios de la Madre Agreda, MS.

Vida del Papa Pío VI y compendio histórico de su viaje y cautiverio, traducción del francés, MS.

Resoluciones morales, un tomo en 4º, MS.

Cartas críticas é instrucciones, un tomo en 4º, MS.

Censuras de comedias y otras obras, un tomo en 4º, MS.

Poesías sagradas y profanas, siete volúmenes en 8º, (Puebla, 1832), según el prólogo de la colección; en ella están incluidas todas las poesías de Sartorio.

Esta noticia bibliográfica basta para comprobar la fecundidad de nuestro autor y la extensión de sus conocimientos: habiéndose tratado una vez de imprimir todas las obras referidas se calculó el costo de la impresión nada menos que en diez y ocho mil pesos.

Nosotros no hemos podido ver más que los siete volúmenes de poesías y algunos sermones, lo que no se extrañará si se atiende á que todo lo manuscrito de Sartorio se ha extraviado, y á la dificultad que se presenta en México para encontrar libros relativos al país, según lo hemos manifestado en el Prólogo; de manera que nos vemos obligados á limitar ahora nuestro examen á las composiciones poéticas, y más adelante á los sermones.



La mayor parte de las poesías de Sartorio versa sobre asuntos sagrados, y el resto se refiere á diversos objetos profanos: gran parte de unas y otras son traducidas, principalmente del latín.

Como desgraciadamente el término medio en todas las cosas humanas es lo más difícil de encontrar, sucedió con la literatura española, que del sistema exagerado y obscuro de Góngora y sus sucesores, se pasó, en el siglo XVIII, no á la claridad y sencillez, sino al prosaísmo, de manera que la poesía degeneró en bajeza, flojedad y falta de armonía. Don Tomás Iriarte, según Gil de Zárate y otros historiadores de la literatura española, fué quien principalmente influyó en el establecimiento del prosaísmo debido al ascendiente que tenía entre los literatos de su época, ya por sus talentos, ya por otras circunstancias que no eran absolutamente literarias. Iriarte poseía todas las cualidades necesarias para sobresalir en géneros templados, como lo dió á conocer principalmente en sus *fábulas*; mas carecía de ingenio

para la poesía elevada, así es que no se encuentra en sus composiciones de esta clase vuelo poético, viveza de afectos, gala en los adornos y, á veces, ni aun armonía en los sonidos. De todas maneras, fué tal su autoridad, que Samaniego llegó á decir:

En mis versos, Iriarte,
Yo no quiero más arte
Que poner á los tuyos por modelo......

Y como la literatura mexicana, antes de la independencia, no fué generalmente en la forma más que un reflejo de la literatura española, resultó que así como Sor Juana Inés de la Cruz imitó á Góngora, de la misma manera Sartorio y otros poetas mexicanos de su época imitaron, ya que no precisamente á Iriarte, sí á los de su escuela, la cual procuraremos caracterizar en pocas palabras.

La poesía, según explicamos en la Introducción, es «la representación sensible del bello ideal por medio de la palabra,» y no «la imitación servil de la naturaleza,» la cual es hermoseada, perfeccionada por el poeta. Así, pues, quien comprenda el verdadero objeto del arte, tiene que separar de la naturaleza física ó moral lo que hay de feo, bajo, vulgar, innoble, defectuoso, y por el contrario, agregar cuanto conciba de bello, en armonía con el objeto de que se trate. El bello ideal se forma, pues, escogiendo y ocultando, quitando y añadiendo. De otra manera el imitador servil de la naturaleza á donde más puede llegar es á presentar cuadros sin defectos notables; pero también sin bellezas arrebatadoras; cuadros fieles y sencillos, pero monótonos y sin animación.

En la escuela prosaica no se conoce el heroísmo de ninguna pasión sublime, porque el verdadero dominio de la poesía no es el mundo material, sino el espiritual, es decir, las ideas elevadas, las grandes pasiones, los sentimientos profundos; el esfuerzo de lo finito para expresar lo infinito. Cuando la poesía se ocupa en objetos materiales, aun los más grandiosos, como los astros y el Océano, lo hace elevándose á su Creador, ó idealizando esos objetos, personificándolos, suponiéndoles cualidades de seres inteligentes. Tratar, pues, de objetos comunes, sean morales ó

físicos, y tales como la naturaleza los presenta, es objeto de la prosa y no de la obra poética.

En cuanto á la forma, supuesto que la palabra es el instrumento de la poesía, debe usarse en armonía con el objeto del arte, es decir, la forma poética debe ser más escogida que la forma prosaica. En efecto, la poesía tiene expresiones que le son peculiares, epítetos brillantes, comparaciones atrevidas, estilo figurado, y por último, cierta medida que produce armonía musical, cuya perfección no se puede encontrar en la prosa mejor combinada.

Ahora bien, los prosaicos pecaban unas veces en la forma, otras en lo esencial, y algunas en los dos elementos reunidos.

Esto supuesto, vamos á examinar algunas composiciones de Sartorio.

Para excitar á los fieles á la diligencia, dice:

> No consintamos, no, que la pereza
> Nos venga á dominar del sueño largo,
> Sino largando el lecho con presteza
> Dejemos la modorra y el letargo.

Largar el lecho. El verbo *largar* por dejar ó irse, se usa generalmente en tono familiar ó despreciativo, como cuando en una visita de confianza decimos *me largo*, ó cuando á un criado bribón se le dice *lárgate de mi casa.* Si el escritor usó el verbo *largar* porque quiso manifestar *prisa*, tampoco está bien, porque se halla indicada adelante con la frase adverbial *con presteza.*

Dejar la modorra y el letargo.

Modorra se usa en estilo muy llano, y además, supone, infundadamente en el presente caso, que los que duermen no lo hacen de una manera tranquila y natural, porque modorra significa *sueño pesado.*

Letargo supone todavía más que modorra, porque es un accidente peligroso, el cual consiste en la suspensión del uso de los sentidos y de las facultades del ánimo; así es que está mal usado, y se comprende que vimo arrastrado por *largo.*

En otro lugar describe Sartorio la manera con que la Virgen vió á Jesucristo en la cruz, con estos versos:

Tus ojos tiernos viéronlo colgado
Y al más amargo extremo reducido,
Pues lo vieron á azotes destrozado
Y de llagas abiertas todo herido.

Viéronlo. Lo es neutro, y no puede aplicarse á Jesucristo, aunque esto tiene la disculpa de que así se usa en México y algunos lugares de España: la Academia ha sancionado ese uso últimamente.

Colgado. Cuando un muchacho es incorregible suelen decirle sus padres: «has de morir *colgado*,» es decir, colgado de una horca, y por este estilo se usa el adjetivo *colgado* en locuciones familiares.

Comparando á la Virgen María con una rosa, dice Sartorio:

Pompea en Abril la rosa muy ufana
Bostezando suavísimos olores,
Y bordándole el manto los colores,
De blanca nieve y encendida grana.

Pompea. Palabra de pronunciación dura, y que no se usa en buen castellano sino como recíproco, es decir, *pompearse.*

Bostezando suavísimos olores. Es permitido en poesía personificar los objetos, pero con propiedad y belleza, y ni una ni otra circunstancia concurren en el presente caso: aun en las personas, el acto de bostezar no es gracioso ni poético, y mucho menos puede serlo trasladado á una planta por medio de una figura violenta; así es que un escritor de gusto no usaría semejante composición, ni aun tratándose de esas plantas que parecen dormir ó recogerse en la noche, plegando las hojas. En cuanto al uso de *bostezar*, como verbo activo, nos referimos á lo indicado en el capítulo siguiente.

Veamos ahora de qué expresión se valió nuestro poeta en el siguiente verso:

La noble presa que engullido había
El tártaro horroroso.........................

Nadie dudará que *engullir* es un verbo excesivamente prosaico.

Para pintar la muerte de una persona, usa Sartorio locuciones como esta:

Ya pasó su trago,
Creo que felizmente;
Porque el Dios clemente
Tierno lo amparó.

Pasar el trago. Tragar sólo se usa en estilo muy llano, como cuando significa *devorar*, es decir, comer mucho y muy aprisa, ó cuando se dice «qué tragaderas tiene fulano,» para significar que es muy crédulo; ó bien «tragar saliva,» cuando una persona halla dificultad en dar una contestación; ó «no poder *tragar* á alguno,» por tenerle aversión. De todo esto resulta, que aunque *tragar* y sus derivados se usen en sentido de *desgracia* ó *infortunio*, esto no es propio del estilo poético, porque la acepción común de la palabra es vulgar, y no puede despertar más que ideas vulgares, quedando muy mal cuando se trata de un trance tan serio como el de la muerte.

Hablando del bien de su alma escribió nuestro autor la siguiente cuarteta:

¡Oh cuán sana también, oh cuán hermosa
Se verá aparecer, si se halla digna
De mamar á tus pechos oh divina
Virgen y Madre, leche muy sabrosa!

De mamar á tus pechos, etc. Aun tratándose, no de la Virgen, sino de una mujer cualquiera, estos versos excusan comentarios, porque todos saben que la decencia es una de las principales reglas que debe observar el escritor. Cuando se trata de cosas que pueden ofender el pudor ó el respeto, se deben evitar las expresiones claras, usando de alguna obscuridad, y esto cuando hay necesidad absoluta de expresar cierta clase de ideas; pero cuando no existe esa necesidad, deben omitirse todas las palabras que parezcan poco decentes. En el presente caso, ¿qué necesidad tenía el poeta de locuciones como las que usa para expresar su comunicación con la Virgen, cuando en el orden moral é intelectual y aun en el físico, se pueden escoger tantas imágenes bellas y dignas?

El siguiente soneto es tan malo que merece un examen particular.

¡Cuánto tiempo, oh América, anduviste
En pos de tu deseada independencia,
Y á pesar de tu grande diligencia
(Pobre de tí) hallarla no pudiste!

Lágrimas tiernas derramabas triste
Bajo el yugo de dura dependencia,
Suspirando con ansia, y con vehemencia
Por la deseada que abrazar quisiste;

Mas cese el llanto ya, cese el lamento,
Pues la por quien estabas suspirando
Ya pareció: ¡qué gozo! ¡qué contento!

Buscóla, hallóla heroicamente obrando,
El ínclito Iturbide, mira atento,
Suelo feliz aquí la está abrazando.

Eso de que la América *anduviera con gran diligencia*, y *la pobre no pudiera hallar* lo que buscaba, es la figura más mezquina y prosaica que pueda darse, y la idea que despierta es la de un corredor del comercio que anda azotando calles, y *el pobre* no encuentra negocios. Además, al segundo verso le sobre una sílaba porque en *de-se-a-da* no hay diptongo. Sin embargo, sobre este particular haremos algunas observaciones al hablar del padre Navarrete.

La deseada, verso octavo. Aquí vuelve á medirse mal la palabra *deseada;* pero hay otro defecto todavía de mayor importancia, y es que no se sabe lo que se desea abrazar, y es preciso ocurrir al título del soneto para comprenderlo. No es ilícito al poeta ayudarse de esta manera con explicaciones fuera de la composición, y el soneto exige que en el corto espacio que se le concede *no falte* ni sobre nada.

Pues la por quien. Reunión intolerable de partículas que producen un pésimo sonido.

Ya pareció. Tampoco se sabe aquí lo que pareció sin ocurrir al título, y lo mismo es preciso hacer para comprender el último terceto.

En fin, es de advertir, omitiendo otras cosas, que los versos 10º, 12º y 14º terminan en *ando*, que se considera como consonante de los llamados *triviales*.

Pero acaso todo lo dicho es nada en comparación de un soneto al Santísimo Sacramento, donde el padre Sartorio llama á la hostia *un bocado*, como si se tratara de un mendrugo de pan ó un pedazo de tocino. *Bocado* significa también *veneno*, y entonces es peor: en ese sentido le usa, por ejemplo, Ercilla (canto 32).

Está Jesús para partirse al cielo,
Donde lo llama ya su padre amado;

Pero no quiere, no, su amor sagrado
Dejar al hombre huérfano, en el suelo.

Llama á consejo, pues, su ardiente anhelo,
Su poder, su saber: los que han trazado
Se quede con el hombre *en un bocado*
A sustentarlo, bajo un blanco velo.

Algunas ocasiones se divertía Sartorio en componer versos de sociedad, familiares; y si en estilo elevado incurrió en los defectos que hemos señalado, ya podremos figurarnos lo que sucedería en el estilo llano. Bastarán dos ejemplos, no siendo necesario divagarnos en observaciones, porque el lector menos instruido puede hacerlas por sí mismo.

PARA DAR DIAS.

En este día
De San Gregorio,
José Sartorio
Tierno y cordial.
Su día santo
Le felicita
A Mariquita
La Sandoval.

A Mariquita
La Montes de Oca,
A él toca
Bienes desear,
Y así le pide
Al gran Señor
Que á ella de amor
Quiera llenar.

EPITAFIO Á UN PERRO LLAMADO EL MONO.

Ya el pobre mono acabó
Al golpe cruel y violento
Con que un sereno sangriento
Sin lástima lo mató.
¡Pobre infeliz, ya yo nó
Veré á mi mono querido!
Mas lo que más he sentido
No es ciertamente su muerte;
Sí la lamentable suerte
Con que el pobre ha fallecido.

Después de todo lo dicho se comprenderá fácilmente, que el padre Sartorio era poco á propósito para traducir los salmos y otras oraciones de la iglesia pertenecientes al género sublime, bastando manifestar una circunstancia, la cual caracteriza el mal gusto que solía tener nuestro autor, y es que tradujo el *Pange lingua* en versos de cuatro sílabas, propios para composiciones como la fábula de la ardilla y el caballo.

Señor mío
De ese brío
Ligereza
Y destreza......

Aun se conoce que á veces el padre Sartorio tenía dificultad para versificar, y en estos casos no se paraba en medios para conseguirlo, ya usando palabras bárbaras, ya tomándose licencias indebidas, ya valiéndose de calificativos impropios, ya poniendo algunos ripios. Ejemplos:

El huevo fresco, el vino colorado,
El caldo con gordura, el pan floreado,
A la humana le dan naturaleza
Alimento precioso, pues sin lucha
Ofrecen con largueza
En poca cantidad substancia mucha.

«A la humana le dan naturaleza, por «le dan á la naturaleza humana, «es una transposición violenta que no debe admitirse, pues parece que á *la humana* le van á dar algo, y que ese algo es *naturaleza*.

Abre mortal, esa honda sepultura,
Y mira atentamente, en qué han parado
Las riquezas, las honras, la hermosura,
El pobre, el rico, el bajo, el potentado.
Mira aquesa osamenta fría y dura,
Lee en ese libro desencuadernado,
Estudia ese esqueleto y calavera,
Si quieres ver el triste fin, que espera.

Pasando en silencio muchos defectos de esta pésima octava, sólo diremos que para consonar *calavera* con *espera* ha quedado la oración sin sentido, porque no dice á quién se espera, faltando el pronombre *te*, que por no caber en el verso le omitió el autor.

No respeta tu guadaña
Las canas, ni la niñez,
Todo *lo holla* tu altivez,
Nada perdona tu saña.

Holla por *huella* no sólo está mal conjugado, sino que como *holla* es homofóneo de *olla*, despierta ideas muy diferentes de las que convienen á la poesía. Bien podía haberse dicho «todo lo *aja* tu altivez.»

Pues si estos son imposibles
Que no abarca la razón.
¿Cómo es posible esté alegre,
Cuando tú estás triste, yo?

La transposición forzadísima de *yo* es manifiesta, y además es defectuoso, aun en prosa, que un período termine por monosílabo.

De la nueva Salem el santo coro
Hoy con nueva dulzura,
Colmado de ternura,
Entone y trine un cántico sonoro,
La pascua celebrando
Con sobrio gozo y con acento blando.

El adjetivo *sobrio*, aplicado á gozo, es impropio porque generalmente significa «templado en comer y beber;» pero aun en la acepción general de *moderado* está mal, pues no se comprende la razón para que el gozo se limite en el presente caso, y cuando, por el contrario, la idea de la estrofa exige otro adjetivo que indique más animación.

Si tu sangre ¡oh Jesús! santa y preciosa
Se digna de limpiar mi fea sentina,
Hallará saludable medicina,
Para todo su mal mi alma achacosa.

El adjetivo *fea* aplicado á sentina no da la calificación conveniente, porque lo *feo* desagrada á la vista, y la sentina al olfato, resultando también una figura de retórica algo sucia al comparar el alma con un lugar lleno de inmundicias y mal olor: el arte no sólo prohibe las palabras que ofenden el pudor, sino también las expresiones groseras y las que excitan ideas desagradables y asquerosas.

Alma achacosa: el adjetivo *achacoso* es prosaico, y no significa lo mismo que se quiso dar á entender, con *fea sentina* es decir, que el alma estaba *muy sucia* por el pecado: en efecto, achacoso es un adjetivo que se aplica á las enfermedades leves, habituales, de poca importancia.

Y no obstante esos defectos en que solía incurrir Sartorio para formar verso, algunas veces no evitaba ni la cacofonía ni la falta de medida. Como de una y otra falta hemos presentado ya algunos ejemplos, nos limitaremos á poner otros pocos.

La obscura noche con su faz sombría
A la tierra llenaba de tristeza;
Porque del sol no se veía la lindeza,
Ni sus dulces dulces influencias recibía.

El el tercer verso sobra una sílaba, porque en veía no hay triptongo.

Mas que los hombres hayan aplicado
A otros hombres, de Dios los altos nombres,
Eso no debía ser, no es acertado.

Hombres en el primer verso, y en el segundo otra vez *hombres* y luego *nombres*, suena muy mal: el arte métrico enseña que en un mismo verso no haya consonantes, ni aun asonantes.

En el mismo defecto se incurre en el tercer verso de los que siguen:

Jesús, fruto precioso
Del vientre de María,
Sénos *vía*, luz y *guía*
En el mar tempestuoso,
De este mundo inclemente
Hasta llegar al reino permanente.

Igual observación hay que hacer al verso último de la estrofa siguiente:

Ave, Virgen querida,
Semejante á la plata acrisolada,
Que en la llama encendida,
Del fuego mundanal nunca abrasada
Y con santa entereza
Permaneciste *ilesa* en tu *pureza*.

Pero basta de reprobar.

«Qui legis, tuam reprendo si mea laudas
Omnia, stultitiam; si nihil, invidiam.»

Lo primero que debemos decir en defensa de Sartorio es, que el único objeto con que escribió poesías fué el de entretener los ratos que le quedaban libres de sus muchas y graves ocupaciones, de manera que nunca permitió se publicaran aquellas, manifestando necesitaban reforma. A su muerte fué cuando un amigo se apoderó de los manuscritos, publicándolos con la advertencia de que Sartorio los

había dejado desordenados y sin corrección alguna, porque el autor nunca creyó se imprimieran sus versos.

Esta advertencia es de la mayor importancia, pues todo el que escribe sabe, por propia experiencia, con qué facilidad se incurre en errores y en equivocaciones, muchas veces por mera distracción, y tanto más fácilmente cuando se trata de la forma ó el mecanismo de una obra. Para que una composición salga lo menos mal posible, es preciso que otro la revise, porque el autor mismo se familiariza más y más con sus propios defectos cada vez que lee los borradores: es necesario, además, tener copistas fieles y de alguna inteligencia, y por último agotar el cuidado aun en los momentos de la impresión. Se cuenta del célebre Molière que leía sus manuscritos á la cocinera queriendo que todo el mundo le dijese lo que se hallaba de chocante en lo que escribía.

¡Cuánta disculpa no tiene, pues, un escritor como Sartorio, que ni corrigió sus poesías, ni las dió á revisar, ni atendió á que se copiasen bien, ni pudo vigilar su impresión!

Es seguro que Sartorio, al imprimir sus composiciones, hubiera omitido algunas y reformado otras, cosa que el editor no podía hacer; y cumplió mejor con su encargo imprimiendo las poesías de nuestro autor tal como las encontró. Al crítico es á quien corresponde hacer mérito de todas las circunstancias que concurran en la publicación de una obra, para condenarla ó para defenderla.

No obstante el mal estado en que Sartorio dejó sus poesías, se encuentran varias medianas y algunas buenas, siendo prueba de lo que pudo haber hecho, si por una parte se hubiera dedicado más á la poesía, y si por otra hubiera meditado y corregido lo que escribió. Examinando con cuidado los siete tomos de composiciones poéticas de Sartorio, pueden sacarse *algunas perlas del estiércol*, como decía Virgilio hablando de Enio.

El carácter predominante de esas poesías es *el amor divino* expresado con ternura y unción, principalmente cuando el poeta se dirige á la Virgen María, y á los cuales afectos reune cierto sentimiento de patriotismo si habla de la Virgen de Guadalupe, patrona de los mexicanos, venerada en el país por el recuerdo de una antigua y poética tradición.

Prescindiendo de creencias religiosas, que no es de este lugar discutir, sólo observaremos dos circunstancias: en primer lugar, que todas las naciones han fundado lo más bello de sus composiciones poéticas en las tradiciones religiosas, desde la más remota antigüedad, pues como dice Opitz: «La poesía no fué al principio más que una teología secreta, una enseñanza de las cosas divinas.» En segundo lugar, que el arte no puede hallar un amor más poético que el de la Virgen María. Oigamos sobre este particular lo que dice Hegel hablando del amor religioso, autor que nadie tachará ciertamente de crédulo ni de fanático.

Según este filósofo, el amor por sus diversos caracteres nos ofrece una belleza ideal; pero el amor por excelencia es el amor á Dios, y Dios está representado humanamente por Jesucristo: de esta manera el carácter del amor divino es más perfecto en el arte cristiano que en el griego, porque en éste la individualidad, la personalidad eran muy débiles, mientras que en Jesucristo el amor toma un carácter determinado. «Pero el objeto más accesible al arte, agrega el mismo autor, y en particular el más favorable á la imaginación romántica, es el amor de la Virgen, el amor maternal. Eminentemente real y humano, es al mismo tiempo enteramente espiritual, desinteresado, purificado de todo deseo, sin tener nada sensible y siendo sin embargo visible, encierra una alegría interior, una felicidad absoluta.»

Pero el que quiera convencerse más acerca de este punto, estudie en el *Genio del cristianismo* de Chateaubriand, la segunda parte, la cual trata de *lo poético del cristianismo*, y allí verá que la religión cristiana no sólo aumenta el efecto artístico de las pasiones, sino que ella misma es una pasión, con sus transportes, sus ardores, sus suspiros, sus alegrías y sus lágrimas.

De esa pasión estaba poseído Sartorio en el más alto grado, y fué la única que conmovió su corazón sencillo y justo.

Esto supuesto, comenzaremos por examinar las siguientes estrofas pertenecientes al «Himnario de Nuestra Señora.»

Ave, puerta preciosa
Por do la libertad al mundo vino,
Aula majestuosa
Do tiene su mansión el Uno y Trino,
De Dios solemne templo,
Salud del orbe, del mortal ejemplo.

Ave, escala eminente,
Que te elevas del cielo hasta la cumbre,
A tí, Virgen clemente,
Clamo lleno de pena y pesadumbre,
Porque de tempestades
Me libren desde el cielo tus piedades.

Ave, Virgen hermosa,
Cuya carne purísima y sagrada
Respira como rosa
Suave olor, fragancia delicada,
Y cuya mente pía
Mora en el bien y vive en la alegría.

Ave, Virgen preciosa,
De vivas aguas vena indeficiente,
Por tí su onda copiosa
Derrame sobre mí la viva fuente,
Y así de ella regado
Quede mi corazón todo embriagado.

Ave, única paloma,
Singular Virgen, verdadera fuente,
De do mana y asoma
La salud verdadera, el bello oriente,
Y de aquella luz Madre
De quien es Dios el verdadero Padre.

Ave, Virgen preclara,
Hermosura á toda otra preferida,
Cuya brillante cara,
Cuyo esplendor, cuya beldad lucida,
Atónitos admiran
Los que en el cielo príncipes la miran.

Ave, Virgen entre ellas
La más grande y feliz, la primitiva,
Que entre todas descuellas,
Vara feraz, como la hermosa oliva,
Pues le trajiste al mundo
De flor divina, el germen sin segundo.

Ave, lustre y decoro
De la santa cristiana disciplina,
De luz rico tesoro
Más brillante que estrella matutina,
Tú, del gran sol aurora,
A tu Hijo siempre por nosotros ora.

El objeto de esta composición, como inmediatamente se percibe, es entonar alabanzas en loor de la Virgen, y aunque parece fácil su desempeño porque el pensamiento es uno mismo en todas las estrofas, en ello cabalmente está la dificultad: el poeta tiene que sostener el interés por medio de la diversidad de formas, y ensayando todos los recursos del arte para no caer en la monotonía.

Sartorio usa con facilidad de las bellas imágenes que el cristianismo ha aplicado á María: *puerta preciosa*, porque ella abrió el camino de la libertad moral al género humano; *escala eminente*, porque María es el camino más seguro que encuentra el cristiano para subir al cielo; *vara feraz* porque ella produjo el vástago más valioso de todos los tiempos.

Y no se crea que este modo de hablar pertenece únicamente al misticismo cristiano, sino que es de todos los tiempos y de todos los países. Para citar un solo ejemplo diremos que el alemán Goëthe en «El canto de Mahoma» representa la rápida propagación de su doctrina por medio de una fuente escasa y pobre al principio; pero aumentada depués hasta formar un torrente impetuoso.

Las comparaciones que en otros lugares usa Sartorio, son semejantes á las que se encuentran en los libros sagrados, como cuando llama á la Virgen *paloma*.

En cuanto á la forma de la composición de que vamos hablando, tiene las cualidades que piden la gramática y el arte poética, es decir, claridad, corrección, amonía, fluidez y estilo animado, como lo requiere el asunto. El metro es el más á propósito para la canción, versos de siete y once sílabas. Los adjetivos son propios y significativos: *aula majestuosa*, porque aula tiene la acepción de «palacio de algún príncipe ó soberano, á quien se da el tratamiento de *majestad*.» *Vara indeficiente*, porque todo lo que viene de la Virgen no puede dejar de existir. *Virgen singular*, porque no hay más que una sola. Algunas licencias que se toma el escritor como dar plural al sustantivo *piedad*, creemos que son de las permitidas á los poetas, y muchas mayores libertades vemos en los príncipes de todas las literaturas. Alguna expresión prosaica, como *carne* y *cara*, (estrofas 3ª y 6ª), deben disimularse, porque aquí van acompañadas de otras voces que las ennoblecen, y de este modo son permi-

tidas. Véase lo que explicamos sobre el particular al tratar de Carpio.

Del mismo género que la anterior hay otras varias composiciones de Sartorio bajo el nombre de *Partenio*, poeta griego que floreció medio siglo antes de Jesucristo, y del cual sólo nos queda un libro en prosa, intitulado «Afectos de los amantes.» La colección de poesías que con el nombre de *Partenio* compuso nuestro D. Manuel, pudiera llamarse en el lenguaje moderno «El Album de María.»

No es posible copiar todas las composiciones de esta clase que nos parecen de mérito, porque apenas podría hacerse en una antología. Nos contentaremos, pues, con insertar el siguiente romance:

EL ALMA AUSENTE DE MARIA.

Avecillas tiernas,
Flores de escarlata,
Encumbrados pinos,
Encinas copadas.

Erguidos cipreses,
Fresquísimas hayas,
Laureles frondosos,
Prados de esmeralda.

Retozonas fuentes,
Cristalinas aguas,
Dulcísimas frutas,
Sublimes montañas.

Yo no vengo, no,
A esta amena estancia,
A que déis alivio
A mi pena amarga.

Sólo vengo, sí,
A exhalar mis ansias,
Lanzando suspiros
Del fondo del alma.

No, no me divierten,
Flores, vuestras galas,
Aves, vuestros tonos,
Fuentes, vuestras aguas.

No, no me consuelan
Frutas sazonadas;
Ni árboles vestidos
De pompa galana.

Sólo llorar quiero,
Suspirar me agrada,
Desahogando un poco
Una ardiente llama.

Sabed que mi pecho
Campo es de batalla
De un amor ardiente,
De una ausencia brava.

A cierta hermosura
Divina y gallarda,
Mis potencias todas
Le tengo entregadas.

Millones de leguas
De ella me separan,
Que es su domicilio
La esfera más alta.

Tiene en el Empíreo
Su elevada casa,
Donde le hacen trono
Querúbicas alas.

Mas para ir al reino,
Donde es su morada
Fuerza es que la muerte
Los caminos abra.

¿Cuándo vendrás, muerte?
Cierto eres tirana,
Vienes si te huyen,
Huyes si te llaman;

Pero de mi reina
Son las prendas tantas,
Que por ir á verla
La muerte es deseada.

Es sobremanera
Linda y agraciada,
Cuantos la conocen
Ternísimos la aman.

Si vosotras juicio
Y razón gozárais,
Por ella muriérais,
Aves y montañas.

Aves, respondedme,
Habladme montanas,
Arboles, decidlo,
¿No es pena extremada?

Bellas fuentecillas,
Serán aumentadas
Con las de mis ojos
Vuestras aguas claras.

Aquí me estaré
Llorando, hasta que haga
Dios, que llegué el día
De ver á mi amada.

Valiéndose el poeta de una apóstrofe continua, comienza por enumerar los objetos más bellos del campo, y después expresa la pasión que le enajena; pasión que no le permite gozar de las bellezas que tiene á la vista, el cual pensamiento es verdadero, está fundado en la observación del corazón humano: á los ojos del hombre apasionado, las cosas se ofuscan ó las aplica á la idea que le domina, y esto último hace Sartorio, pues concluye por asociar á su dolor los objetos que describe. Para todo esto, el poeta usa calificativos propios, imágenes graciosas, estilo tierno y sencillo, lenguaje correcto, versificación fluida y natural, guardando siempre la ley del buen romance, que el asonante vaya en los versos pares. No hemos observado más que una falta notable, la cual bien merece disimularse visto lo demás de la composición: el adjetivo *brava* aplicado á ausencia. *Tiernísimo* (verso 69) no es conforme á las reglas de la gramática, sino *ternísimo;* pero muchos usan lo primero.

Como ejemplo de las demás poesías sagradas de Sartorio, sólo presentaremos una para no extendernos demasiado.

HIMNO A SANTA BÁRBARA.

Dios te guarde, gloriosa
Bárbara, niña bella,
Generosa doncella,
Del paraíso rosa,
Blanquísima azucena
De olor fragante, de candores llena.

De beldad tierno encanto,
Lavada felizmente
En la sagrada fuente
Del amor dulce y santo,
Dulce, mansa, devota,
Vaso que olores de virtudes brota.

Altamente felice
Escuchas al esposo
Que con tono amoroso
Te convida y te dice:
«Ven mi bella, mi amada,
Con diadema inmortal serás ornada.»

Bella como la luna,
Cuando en su lleno brilla,
Vas con planta sencilla
Y envidiable fortuna,
Al son de un nuevo canto
Al cordero siguiendo, esposo santo.

Dispuesta y prevenida
Con las virtudes todas,
A las divinas bodas
Te miras admitida,
Y llena de alborozo
Nadando estás en el eterno gozo.

Margarita brillante,
Que esmaltas luminosa
La corona gloriosa
De tu Jesús amante,
En mi vida, en mi muerte,
Séme propicia hasta llegar á verte.

Animación, naturalidad, bellas imágenes, locuciones propias, buena versificación, todo esto recomienda al precioso himno que precede, en el cual no hemos advertido ningún defecto notable. *Brotar olores*, y *planta sencilla* parecen mal al pronto; pero pueden admitirse: *brotar* significa *arrojar*, en su sentido más lato, y arrojar se dice cabalmente, según nuestros diccionarios, de las flores y aromas que exhalan fragancia. «Ir con planta sencilla» significa «dirigirse á un fin con ingenuidad, sin doblez, ni engaño,» y esta acepción tiene, entre otras, el adjetivo *sencillo.*

Refiriéndonos á otra clase de composiciones, diremos que Sartario escribió muchos sonetos; pero apenas se encuentra uno que otro regular. En lo que sí sobresalió fué en los epigramas, unos originales y otro traducidos. También debe considerársele como poeta dramático, pues compuso varias loas y un coloquio en honra del nacimiento de Jesucristo que se representó en el convento de Regina de México.

Basta lo dicho, para que podamos formar un juicio defi-

nitivo acerca de Sartorio, resumiendo todo lo observado hasta aquí.

El defecto general de sus poesías es el *prosaísmo*, unas veces en la forma, otras en el fondo, ó bien en una y en otra. Ya hemos explicado en qué consiste el prosaismo.

El prosaísmo no nació en México, sino que vino de España; pero en Sartorio se marca mejor que en cualquier otro poeta español ó mexicano, á consecuencia de la *incorrección* en que dejó sus poesías, con la cual han sido publicadas, y de que sin embargo, no se debe culpar á nuestro autor, según lo hemos dicho.

No obstante esa incorrección, hay poesías buenas de Sartorio, en el género templado, como los epigramas.

En el género elevado nunca pudo llegar nuestro poeta á la sublimidad de los salmos y otras oraciones de la Iglesia, ni aun como simple traductor; pero sí encontramos algunos de sus himnos y otras composiciones donde hay ternura, animación y aun vehemencia para expresar la pasión que le dominara, *el amor divino*, que fué el móvil casi único de sus producciones.

Se advierte, pues, con facilidad que á Sartorio no le faltaba enteramente inspiración poética, y puede asegurarse que ciertas correcciones serían bastantes para que una parte de sus poesías pudieran considerarse como de mérito.

Alguna vez se publicará una colección escogida de poesías mexicanas, y entonces el colector podrá hacer á las de Sartorio algunas correcciones de aquellas que se habría permitido un amigo del autor, si le hubiera dado á revisar sus composiciones.

Esto nos parece lícito tratándose de un hombre que dió muestras de saber escribir, y del cual nos consta que no corrigió sus manuscritos: es, pues, de presumir muy racionalmente, que quien produjo algunos trabajos apreciables podía haber pulido con acierto el resto de sus obras. Hechas á las poesías de Sartorio las correcciones debidas, saldría dcl olvido ese hombre virtuoso y sabio, al cual amaron y respetaron los que le conocieron: la posteridad no debe ser menos justa con su memoria.

CAPITULO IX.

Biografía de Fr. Manuel Navarrete.—Defensa de sus poesías.—Defectos y bellezas que en ellas se encuentran.—Análisis del poema: «La alma privada de la gloria.»

Por el año de 1805 aparecían en el *Diario de México* algunas composiciones poéticas de mérito poco común, y al calce de ellas sólo se veía indicado el nombre del autor con las iniciales F. M. N., ó enteramente oculto bajo el seudónimo Anfriso. ¿Quién será ese poeta, tierno unas veces, patético otras, siempre natural y correcto? preguntaban al editor los hombres sensibles á las bellezas literarias.

Nadie le conocía; pero todos convenían en ensalzar sus composiciones: y la reunión de poetas mexicanos establecida en la capital con el nombre de *Arcadia* le nombró su *Mayoral*, y aun algunos quisieron ir a buscarle á los lugares de donde venían sus producciones.

Y sin embargo, aquel poeta que tanto agradaba á sus contemporáneos no era un sabio de fama, ni un estudiante que hubiera recorrido las aulas y las Academias de Europa; mucho menos un hombre notable por su posición social ó por su influjo. El poeta desconocido no era más que un fraile humilde, un hombre sencillo, un escritor modesto: Fr. Manuel Navarrete.

La vida de este insigne mexicano no tiene absolutamente nada de singular: fué la de un pobre religioso retirado del mundo, y sin aspiraciones de ninguna clase. El mérito y la celebridad de Navarrete consisten en el talento con que le dotó el cielo, y en las obras que su talento produjo.

Nació en Zamora de Michoacán, el 16 de Junio, 1768. Fueron sus padres D. Juan María Martínez de Navarrete

y Doña María Teresa Ochoa y Abadiano, naturales de la misma villa, de hidalgo linaje, aunque de escasa fortuna.

Pasó Navarrete su infancia en el lugar donde nació, y allí aprendió primeras letras y latín; pero por la escasez pecuniaria de su familia fué enviado á México, todavía niño, con el objeto de dedicarle al comercio, y en efecto estuvo destinado algunos años en una tienda situada en el portal de la Diputación, donde se distinguió por su probidad é inteligencia en los negocios que se le confiaron.

Pero no eran las pequeñeces de la vida mercantil las que podían satisfacer á un hombre de carácter tan elevado como Navarrete, y sintiéndose al mismo tiempo movido por el sentimiento religioso, se decidió á entrar de fraile, y en efecto lo verificó trasladándose á Querétaro, donde tomó el hábito de San Francisco, como novicio, haciendo más adelante su profesión.

El nuevo estado no sólo le permitía dedicarse al estudio sino que le obligaba á ello, así es que en el convento del Pueblito se perfeccionó en el latín; estudiando más adelante filosofía en Celaya, donde escribió sus primeras composiciones poéticas que continuó sucesivamente, siempre que se lo permitían las obligaciones de su ministerio. En las aulas donde Navarrete cursaba filosofía se hallaba en boga la escolástica; pero él se aficionó á la moderna de tal manera, que abandonó á sus maestros, y con otro religioso estudió la filosofía de Alfieri. Después de tres años que dedicó á la filosofía volvió á Querétaro donde aprendió teología.

Terminados sus estudios, pudo nuestro religioso dedicarse á otros ejercicios y obtuvo la cátedra de latinidad en el convento grande, de donde pasó después á Valladolid, ciudad en la cual vivió mucho tiempo, hasta la época en que fué nombrado predicador por los distritos de Río Verde y Silao, predicando allí la palabra de Dios con notable fervor y celo.

En los últimos años de su vida fué nombrado cura párroco de la villa de San Antonio Tula, intendencia de San Luis Potosí, y finalmente pasó al Real de minas de Tlalpujahua, como guardián, donde falleció en Julio 19 de 1809, á los 41 años de edad. Una pérdida lamentable precedió á su muerte: poco antes de expirar procuró quedarse solo, y quemó sus manuscritos, entre los cuales probablemente

perecieron algunas comedias que compuso, según noticias.

La muerte de nuestro poeta no sólo fué llorada por los amigos de las musas, sino por todas las personas que le conocieron, pues á su talento é instrucción reunía un buen carácter, sentimientos nobles y generosos, modales finos y conversación agradable. Aun la figura de Navarrete le recomendaba: era de elevada y airosa estatura, color blanco, ojos azules, pelo castaño y rizo, semblante halagüeño. Sobre todo, era notable por su modestia, que rayaba en la timidez, pues en más de once años no se atrevió á publicar ninguna de sus producciones, lo que sin embargo fué útil, porque en ese tiempo las revisó y pulió.



Después de muerto Navarrete se reunieron, con el objeto de que se imprimieran, todas sus composiciones inéditas que escaparon del fuego, y las que había publicado: se han hecho hasta ahora tres ediciones, una en México, otra en el Perú y otra en París, que pasa por la mejor. Esta última es la que tenemos á la vista, y nos servirá para escribir el siguiente examen.

El mérito indisputable que adorna las poesías de Fr. Manuel Navarrete ha hecho que sea uno de nuestros poetas más conocidos fuera del país; pero se han señalado á sus composiciones ciertos defectos, respecto á los cuales hay que hacer algunas observaciones que notablemente los atenúan. Esos defectos son dos: la asociación de la teología y la mitología, y la frecuente reunión de vocales donde no hay diptongo.

Para disculpar á Navarrete del primer cargo, no seremos nosotros quienes sostengamos que la mitología griega es superior á la teología cristiana, en el punto de vista artístico, porque estamos persuadidos de lo contrario; lo que haremos únicamente es recordar que las alusiones mitológicas han dominado de tal manera en la poesía moderna, profana y sagrada, que no hay motivo para extrañar ese uso en Navarrete, ni, en consecuencia, para censurarle como se ha hecho, citándose, entre otros, los pasajes siguientes.

El soneto de Navarrete á la concepción de la Virgen, comienza:

En su mente divina preparaba
El alto *Jove* la beldad más pura......

En la octava de la paráfrasis que hizo de aquellas palabras de Job: *Vocabis me et ego respondo tibi*, se leen estos versos:

No porque ahora me véis cual *Prometeo*
Atado sin tener auxilio alguno
Me abandonéis, ingratos, al *Leteo*.

Por chocantes que sean esas alusiones mitológicas, véamos si tal uso ha dominado ó no, entre los poetas, no obstante las observaciones que en diversos tiempos se han hecho contra la mitología griega, y que será lo primero de que demos una breve noticia.

El picante Luciano, en el siglo II, es el primer escritor que recordamos se haya burlado de las divinidades mitológicas.

En el siglo XVII, el poeta latino Santeuil de Saint Victor escribió una apología de la fábula; pero un hermano suyo la refutó, y Santeuil confesó que la razón estaba de parte de su hermano. El gran Bossuet censuró al mismo Santeuil, tan sólo por haber empleado la palabra *Pomona* en una composición donde hablaba del jardín de Versalles. En 1658 Desmavest de Saint Soria escribió en favor de los argumentos cristianos y en contra de los mitológicos.

Más adelante, el conocido escritor Rollin examinó detenidamente la siguiente proposición: «Si es permitido á los poetas cristianos emplear en sus composiciones los nombres de las divinidades paganas.» El dictamen de Rollin fué enteramente contrario al uso de la mitología, tanto en el punto de vista artístico como en el religioso.

En España no han faltado escritores que hayan censurado el uso de la mitología greco-latina en la poesía, como el Lic. Barreda, *discursos sobre Plinio* (discurso 10º); Luzán, *Poética*; Moratín, lugar citado antes (c. 6); Menéndez Pelayo en varios lugares de su *Historia de la estética en España*, como en el t. 3º, p. 45.

Entre los modernos, el escritor que ha desarrollado el sistema anti-mitológico, el que más minuciosamente ha hecho ver la superioridad artística del cristianismo sobre el politeísmo, es Chateaubriand, en su obra *Genio del Cristianismo*.

Un autor más moderno, Hegel, en su excelente *Curso de Estética*, ha tratado la misma materia que Chateaubriand, aunque de una manera menos extensa; pero más elevada, más profunda, más filosófica.

He aquí, en resumen, las observaciones de Hegel contra la mitología griega: «La pluralidad de dioses y su diversidad hacen de ellos existencias accidentales, y esa multiplicidad no puede satisfacer á la razón: el pensamiento los aniquila y los hace reconcentrar en la divinidad única. Los dioses, por otra parte, no permanecen en la tranquilidad divina: toman parte en los intereses y en las pasiones humanas y se mezclan en los acontecimientos de la vida, todo lo cual destruye su majestad y contradice su grandeza, su dignidad y su hermosura. Aun en la escultura griega se nota en los dioses, algo de inanimado, de insensible, de frio; cierto aire de tristeza que indica haber algo más poderoso que ellos, y efectivamente, los dioses lo mismo que los hombres, están sometidos al *Destino*, unidad suprema, divinidad ciega, fatalidad inmutable.

«Pero la causa principal de decadencia para los dioses griegos, es que no siendo seres necesarios, su carácter particular y contingente se desenvuelve sin regla y sin medida dejándose arrastrar por los accidentes de la vida humana, y cayendo en todas las imperfecciones del antropomorfismo. Los dioses son personas morales, pero bajo la forma corporal; así es que desaparece en ellos la espiritualidad infinita é invisible que busca la conciencia religiosa. El alma lo que concibe como verdadero ideal es un Dios espiritual, infinito, absoluto, personal, dotado de cualidades morales, de justicia, de bondad, y nada de esto nos ofrecen los dioses griegos, no obstante su belleza.»

Estas y otras reflexiones hechas por los escritores contra la Mitología, deben convencernos de que su introducción en la poesía moderna, viene á ser, por decirlo así, un arcaísmo literario, y es tiempo de que los poetas consideren á las divinidades paganas como enteramente vencidas, como una ficción que pasó ya en la historia del arte. Véase también lo que decimos sobre el particular en los capítulos correspondientes á Tagle y Rodríguez Galván.

Empero, la Mitología renació al comenzar la poesía moderna, porque los poetas cristianos tomaron por modelo la

literatura pagana, y en ella aprendieron á citar los dioses griegos y á tomarlos como séres reales, costumbre que se perpetuó y arraigó cada día más y más, recibiendo la sanción del tiempo y de la antigüedad.

Efectivamente, basta hojear los poetas de toda la literatura cristiana, y donde quiera encontraremos Venus, Cupidos, Vulcanos y Martes, como en Homero y en Virgilio: unos cuantos nombres modernos nos servirán de ejemplo.

Boileau, en su *Arte poética*, trata de probar lo interesante de la mitología, y lo poco á propósito que era, en su concepto, la teología cristiana para las ficciones del arte. Más adelante un poeta romántico, Schiller, escribió *Los dioses de la Grecia*, cuya idea es la de exhalar quejas por la ruina del arte clásico y echar menos los héroes y las divinidades del paganismo. En nuestro tiempo, autores tan justamente estimados como Martínez de la Rosa, el autor de la *Poética española*, llenan todavía sus versos de dioses paganos y de alusiones mitológicas.

Pero lo que comprueba mejor lo arraigado, lo connaturalizado de semejante uso, es que se introdujo no sólo en la poesía profana sino también en la sagrada.

Sanázaro, por ejemplo, en su poema latino *De partu virginis*, pone en paralelo la isla de Creta y Belem, por ser aquélla el lugar donde nació Jupiter, y Belem donde nació Jesucristo, y hace figurar en su poema á Plutón, las Furias, las las Harpías, etc. Camoens, en sus *Lusitanos*, mezcló de tal manera las ideas cristianas con la mitología pagana, que siendo uno de los fines de la expedición portuguesa propagar la fe de Cristo, el protector de los portugueses era la diosa Venus, y su mayor enemigo Baco: celébrase un concilio de dioses en que Júpiter pronostica la caída del mahometismo y la propagación del Evangelio. Pero, sobre todo, Dante y Milton, modelos de la Epopeya cristiana, ¿qué hicieron sino presentar en escena á Minos, Caron, el Leteo, el Tártaro, etc., acomodando las ideas paganas á las creencias del cristianismo? Dante, refiriéndose á Jesucristo, dijo: *O sommo Jiove, che fosti crocifisso per noi.* De los poetas españoles sólo citaremos al sabio teólogo, Fr. Luis de León, quien comparó á Santiago con Marte.

«Que ya el Apóstol santo
Un otro *Marte* hecho
Del cielo viene á dalle su derecho.»

¿Por qué se ha censurado, pues, á nuestro Navarrete? Navarrete no hizo otra cosa sino seguir las huellas de los grandes maestros; y criticarle porque introdujo las divinidades griegas en sus poesías es criticarle de que no conociese la filosofía del arte, la cual todavía descuidan aun buenos autores. Por otra parte, debemos advertir que Navarrete incurrió rara vez en el defecto que se le censura, es decir, en asociar la mitología con la teología, y por lo mismo, tratando de manifestar el carácter *general* de sus composiciones, no es lógico detenerse en ese defecto como si fuera el característico del poeta. Cuando se juzga una sola composición es preciso manifestar todos los defectos que hay en ella; pero cuando se trata de calificar á un autor por el conjunto de sus obras, el crítico no conoce su deber, si se fija en las *excepciones*. Dígase, pues, única y sencillamente, que en algunos pasajes reunió Navarrete la teología y la mitología, como era costumbre hacerlo, y se habrá dicho la verdad sin alteración alguna.

El otro defecto de nuestro autor, en que se ha insistido mucho también, es el frecuente uso que hacía de la sinéresis. El abuso de la sinéresis, como de cualquiera licencia gramatical ó poética, es un defecto; pero para apreciarlo en su verdadero tamaño respecto á Navarrete hay que hacer algunas consideraciones.

En primer lugar, el arte métrico permite el uso de la sinéresis, y esta licencia tiene su aplicación en algunos de los pasajes donde Navarrete contrajo dos vocales, como lo practican los mejores poetas castellanos. Ejemplos:

Cual *cae* de la segur herido el pino.
(*Ercilla*).

Echando al punto fuera
Del agua el peso de la *nao* ligera.
(*Francisco de la Torre*).

Mujer *sea* el animal que te destruya.
(*Quevedo*).

Mia es la culpa, y *mia* la afrenta.
(*Calderón de la Barca*).

Hermosas ninfas que en el *rio* metidas.
(*Garcilaso*).

Al ímpetu y ardor del *león* de España.
(*Luzán.*)

¡Ay triste! ¿y *aun* te tiene
El mal dulce regazo?
(*Fr. Luis de León.*)

Me puso la *aurea* citara en la mano.
(*N. Moratín.*)

Le quiero y me huelgo de hacerle *bobear*
(*Iglesias.*)

Es mía, yo la amaba,
Yo la amo *aun* inconstante.
(*Cienfuegos.*)

Luciente aterra, cuando *cae* del hado.
(*Lista.*)

Ondeando suave al hálito del viento.
(*Duque de Rivas.*)

No á mi gusto *sea* dado.
(*Meléndez.*)

Lanzándose á la lid cual *león* furioso.
(*Martinez de la Rosa.*)

Se ve por estos ejemplos, que es necesario mucho tino, tratándose de versificación castellana, para censurar justamente el uso de la sinéresis, la cual sólo debe condenarse cuando realmente perjudique la armonía

Por otra parte, Navarrete y otros poetas mexicanos no han hecho sino escribir como se pronuncia en México, donde decimos *páis* y no *pa-ís*, *máiz* y no *ma-íz*, etc., de manera que el defecto está en la nación toda y no en los escritores.

Se nos dirá que el uso, según Quintiliano, es *consensus eruditorum*, y no el uso vulgar; pero responderemos que no se puede considerar como vulgo una nación entera, donde hay personas de todas clases en instrucción y talento. ¿La prosodia de las lenguas romanas, es igual á la del idioma latino? No por cierto, y en consecuencia de esto la versificación de los modernos se regula por los acentos y el número de sílabas, y no por la cantidad. Cada nación, pues,

ha adaptado su poesía á su pronunciación, y en México se ha hecho lo mismo que en todas partes.

La Academia española, en la última edición de su gramática abreviada, acaba de sancionar un uso de México y algunos lugares de España, más vicioso todavía que el que nos ocupa, porque peca no sólo contra el mecanismo del lenguaje, sino contra la ideología: nos referimos al uso del pronombre *lo*, neutro, en lugar del *le* masculino, del cual defecto tendremos muchas veces que citar ejemplos hablando de los escritores mexicanos. La Academia ha sucumbido oprimida por el peso de la mayoría; y las justas quejas de los escritores sensatos, se perderán ahogadas por la grita de la muchedumbre. El príncipe de los líricos latinos decía con razón:

> Fué y será siempre lícito usar voces
> En el cuño del día fabricadas,
> Cual periódicamente el vario otoño
> Las hojas de los árboles arranca
> Y otras vienen en pos; del mismo modo
> Envejecen y mueren las palabras,
> Y de la juventud suceden otras
> Ornadas del verdor y de las gracias.
> ....
> Morirá todo: ¿cómo viviría
> De las voces ó frases la elegancia?
> Unas renacerán que perecieron
> Y otras perecerán que ahora se ensalzan,
> Y así lo quiere el uso que en las lenguas
> Regulador y soberano manda.

Diremos por último, á favor de Navarrete, que en su tiempo todavía no se tenían en México conocimientos exactos de la prosodia castellana: el primer libro que ilustró á los mexicanos, en esa materia, fué el de Sicilia que apareció entre nosotros algunos años después de la independencia, y ya sabemos que Navarrete murió en 1809. Nuestro autor careció de obras didácticas sobre la versificación castellana, que corrigiesen la mala pronunciación de su país, y que fijasen de alguna manera los diversos usos de los poetas españoles, pues es fácil observar que uno mismo usa á veces una sílaba como diptongo y otras le disuelve, sin que sea fácil acertar con el motivo, mientras no haya escritores que se dediquen especialmente á explicarlo.

Si culpar á Navarrete de las alusiones mitológicas fué culparle de que no conociese la filosofía del arte, nacida en nuestra época, no es menos desacertada la censura que de él se ha hecho por el frecuente uso de la sinéresis, en lo cual no hizo otra cosa sino imitar á los poetas castellanos, ó bien conformarse á la pronunciación mexicana, que carecía de correctivo autorizado.

En resúmen, censurar á Navarrete, como se ha censurado, es pretender que un solo hombre, y en una época determinada, reuna el caudal de conocimientos lentamente acumulados por los siglos con el esfuerzo de muchas personas.

***

No obstante todo lo dicho, manifestaremos que al autor que nos ocupa se le encuentran dos clases de defectos en algunos lugares de sus poesías, y son resabios prosaicos ó ciertas incorrecciones de las que vamos á señalar prácticamente: entre las incorrecciones debe contarse el uso de la sinéresis, cuando realmente perjudica á la armonía, según antes lo hemos dicho, pues nuestro ánimo al defender á Navarrete, no ha sido sancionar con nuestro débil voto el abuso de una licencia poética, ó su adopción como sistema prosódico.

Bajo este supuesto, vamos á presentar ejemplos de las faltas en que incurrió Navarrete algunas ocasiones.

Ya les quito, ya les pongo,
Y al fin, de todo advierto,
Que en vano se compone
Lo que de suyo es feo.

En el primer verso sobra una sílaba.

Sí, cupidillo tierno,
Muy mole, muy blandito
Me inspira, que no me oyen
Los censores malignos.

Mole y *blandito* son adjetivos prosaicos é inútiles: con *cupido tierno* basta.

Algunos partocillos
Que supieron el caso,
Su inocencia y mi dicha
Gruñeron y ladraron.

Debe desterrarse de la poesía toda expresión que despierte ideas bajas, como sucede con decir «los pastores gruñen y ladran.» Los cerdos son los que gruñen y los perros los que ladran: esta clase de metáforas sólo se permiten en la conversación familiar; y mucho más cuando se podía haber dicho «se fueron enojados.»

Ya un diluvio de llanto
Sus tiernos cachetitos
Inundaba, moviendo
Mi ánimo compasivo.

Y arrancado del alma
Un blando suspirillo
Me responde: *papá*,
Papá, yo soy tu hijo.

¡Ay! qué ¿no me conoces?
Yo soy tu amor, el mismo
Que en Celia rigoroso
A *mamá*, solicito.

Cachetitos, *papá*, *mamá*, son expresiones prosaicas.

Que te quiera, que te ame,
Que te adore y estime,
Que á su seno te lleve
Y que en él te eternice.

En esta cuarteta hay una gradación, impropia. *Amar* supone más exaltación que *querer*, porque el amor es efecto de la pasión, y el cariño del hábito, así está bien *te quiera*, *te ame*, y lo mismo *te adore*, porque adorar en sentido metafórico es «amar con extremo.» Pero lo que hace impropia la gradación es que concluye con *estime*, pues la estimación es afecto menos vivo que los expresados anteriormente: la estimación resulta únicamente del conocimiento que se tiene del mérito de una persona, de modo, que puede haber estimación sin amor ni cariño.

En la colección de Odas intitulada «La pollita de Clori,» se propuso Navarrete imitar «La paloma de Filis,» por Meléndez; pero fué poco feliz en su imitación.

No creemos que sea digno de crítica que un poeta en composición del tono y carácter correspondientes, hable de una pollita, porque la poesía lo único que repugna son los objetos bajos ó los repugnantes y asquerosos. Anacreonte escribió versos á la paloma, la golondrina, la cigarra y la cier-

va. Catulo celebró el pajarillo de Lesbia. Francisco de la Torre compuso en castellano dos canciones, *La tórtola* y *La cierva*, que son orgullo del parnaso español, reinando la más dulce melancolía en la primera, y siendo recomendable la segunda por lo perfecto de su composición y la viveza del colorido. Todavía ahora, cuando las composiciones que pintan escenas tan tranquilas se usan muy poco, tenemos como muestra de buena poesía *El gatito de Cintia*, por D. José de Castro y Orozco. Pero por lo mismo que esa clase de producciones se refieren á objetos poco elevados, se necesita mucho tino en el poeta para dejar de incurrir en el prosaísmo, lo cual generalmente no consiguió Navarrete en *La pollita de Clori.* Copiaremos algunos versos para señalar los varios defectos que contienen.

> Una alegre esperanza
> Cumplíame mil promesas

En el segundo verso sobra una sílaba, porque en *cumplíame* no hay diptongo. Véase lo que hemos dicho sobre este particular.

> Ya en el seno de Clori
> Se arrolla su pollita.

En México se dice *arrollar al niño*, lo cual es un disparate, porque *arrollar* significa «revolver una cosa en sí misma de modo que forme rollo.» Dígase *arrullar*.

En la oda sexta dice el poeta á la pollita:

> ¿Le llevas por ventura
> Recado de algún necio?
> ¡Si así fuere!...... al instante
> Te torciera el pescuezo.

Todo lo que la pollita puede tener de poético se olvida ante la amenaza de torcerle el pescuezo, porque esto recuerda las escenas prosaicas de una cocina, donde el marmitón tuerce el pescuezo á las aves, las pela, las cuelga del garabato y quedan haciendo una figura muy poco graciosa. El fenómeno sicológico llamado *asociación de las ideas* trae estas consecuencias inevitablemente.

Lo mismo sucede en la oda séptima, donde el poeta concluye diciendo:

Que á su mucha inocencia
Dé la polla mil gracias,
Si no, asada esta noche,
Yo le diera la gala.

La oda octava empieza y concluye con locuciones tan vulgares como las siguientes:

Pollita afortunada,
Así cuando más crezcas
De tí se prende un pollo
Que te haga bien la rueda.

En la oda novena se lee lo siguiente:

Sabia naturaleza
En dos colores junta
Cuanto cabe de lindo
En las pollas más chulas.

Chulas, palabra de estilo muy vulgar en México, y que no significa *lindo*, *bonito*, en buen castellano.

En la oda décima se describe con el mismo tono y estilo *un catarro* que padeció la pollita, y la conclusión de la oda última es igual.

Y pues la pena pasa
Del pobre animalito,
A tí mi Clori tierna
¡Malhaya el romadizo!

Si la difunta polla
No tiene ya remedio,
Tanta copia de llanto
¿Para qué dar al suelo?

No debemos concluir nuestras observaciones, respecto á la «Pollita de Clori,» sin añadir que Hermosilla censuró á Meléndez por haberse alargado demasiado en hablar de un objeto tan poco importante como «La paloma de Filis.» Estamos de acuerdo en este punto con Hermosilla, y lo estamos también en que Meléndez, á quien suele imitar Navarrete, no es en todo *un modelo de perfección;* pero creemos que el crítico español trata muchas veces con demasiada severidad las composiciones de su compatriota, quien podía ser defendido victoriosamente de varios cargos que se le hacen.

Entre las odas de Navarrete hay cuatro á las estaciones del año. He aquí la menos mala.

EL INVIERNO.

Llega del año la estación severa,
Y de la tierra toda se apodera.
Nublado el cielo
Mudas las aves,
Los hielos graves,
Y mustio el suelo.
Nuestro ganado
De temor lleno,
Busca entre el heno
Su abrigo amado,
¡Qué poco, Anarda,
El gusto dura,
Pues la amargura
Tras él no tarda!
¿Do están las flores
De primavera?
¿Do la ligera
Edad de amores?
Nada resiste
La ley del tiempo,
Ni el contratiempo
Del hado triste.
¿Pues qué esperanza
Ahora abrigamos,
Por si llegamos
A tal mudanza?
La virtud solamente, Anarda mía,
Puede valernos en la vejez fría.

Esta composición contiene un pensamiento serio, expresado de una manera agradable; pero incurre en algunos defectos, como los siguientes:

Graves no es calificación propia de hielos, y sólo se puso para consonar con *aves*.

El *pues* de la cuarteta tercera debilita mucho la viveza de la expresión. Acaso hubiera quedado mejor así:

¡Qué poco, Anarda,
El gusto dura,
¡Ay! la amargura
Tras él no tarda!

Mía es diptongo, según la *Ortología* de Sicilia; pero sobre este punto ya dijimos lo conveniente.

Contratiempo y *tiempo* son consonantes triviales.

El verso último, para que sonara bien, debería tener acento en *vé-jez.*

Analizando los sonetos de Navarrete se nota que apenas hay uno que otro mediano. Nuestro ilustrado amigo el Sr. D. José Sebastián Segura, en la colección de sonetos de autores [illegible] mexicanos que dedicó á D. José Zorrilla (México 1855), no puso más [illegible] que dos de Navarrete, y fueron, sin duda, los que le parecieron mejores. Sin embargo, para presentar uno de ellos tuvo que hacerle algunas correcciones; pero como nosotros debemos analizarle tal como se escribió, le copiaremos á la letra.

DE LA HERMOSURA.

Mira esa rosa, Lisi, en la mañana
Con las perlas del alba enriquecida,
Y en trono de esmeraldas, tan erguida,
Que parece del campo soberana.

No tarda, aunque la miras tan ufana,
En verse por los vientos sacudida,
Y advertirás entonces convertida
En mustia palidez su hermosa grana.

No de otra suerte, Lisi, tu belleza,
Cual si de eterna fuese su esperanza.
Te adorna de gallarda gentileza;

Pero vendrá la muerte sin tardanza,
Y marchito el verdor de su entereza,
Del trono la hará caer de la privanza.

En la primera cuarteta hay alguna afectación: *perlas del alba* por *rocío*, está bién; pero ya es demasiado tarde usar de la metáfora seguir inmediatamente con *trono de esmeraldas*, por el tallo y las hojas. El arte aconseja usar con moderación toda clase de figuras, y ya hemos dicho, al hablar de Sor Juana, que los mejores poetas de la antigüedad nos dan este ejemplo.

Hermosa grana, el adjetivo *hermosa* es demasiado genérico: y la *mustia palidez* pide una antítesis más vehemente.

El verso décimo no habla, y lo que quiso decir el autor fué, «como si eterna fuera la esperanza.»

En el verso trece hay una locución violenta que ocasionó la fuerza del consonante: *verdor de su entereza.*

En las composiciones *A Clori* se nota cuatro veces la fal-

ta del acento en el lugar correspondiente, como se ve en los siguientes versos:

Humedece con lágrimas tiernas
El cadáver de esta calandrita,
Que del nido materno robada
Para traer á tus aras divinas.

En el segundo verso el acento carga en la quinta sílaba (formada por sinalefa), debiendo estar en la sexta.

1 2 3 4 5 6
El ca-dá-ver de es-ta

En la cuarteta siguiente la falta se nota en el último verso:

Bendigamos al numen que manda
La estación del fructífero Otoño,
Y los gustos cantemos del campo
Que no tienen los poblados todos.

Debía estar el acento en *po* y no en *bla*.

En el mismo defecto incurrió Navarrete en algunos versos de las *Traducciones de Galo*. Ejemplo:

Lidia bella, muchachita blanca
Más que leche y que cándido lirio,
Más que rosa que es el alba entre rubia
Y que indianos marfiles bruñidos.

El acento debía estar en la sílaba *cha* y no en *chi* (verso primero).

En alguno de los romances que compuso nuestro poeta suele concurrir defectuosamente el asonante en los versos primero y tercero como se ve en los siguientes:

De su hechicero seno á un lado y otro
El tierno animalito se volaba,
Cuidando siempre de volver gozoso
Y nunca tarde á su envidiable estancia.

El fué de una inocente tortolilla
Amigo fiel sin que jamás notara
Ninguno en ellos la más leve riña,
Cosas entre sus semejantes bien extraña.

De infamia sale, y de rubor cubierto,
Ese de la crueldad nefando aborto:
El *tormento* fatal que el inconfeso
Sufrió gimiendo en formidable porto.

Rarísima vez incurrió Navarrete en la falta de usar barbarismos como las palabras *festivizar* y *esque* en las siguientes cuartetas. Por el contrario, debe advertirse que el lenguaje de nuestro autor es, por lo común, puro y correcto.

Padre nuestro, ya que es fuerza
Festivizar tu cumpleaños,
Déjame decir primero
Lo que siento en este caso.

Atisba los mosquitos
Que llegan á su casa.
Y allá quién sabe cómo,
El jugo *esque* les saca.

Entre las composiciones imperfectas del escritor que nos ocupa, deben contarse sus *sátiras* por estar plagadas de conceptos triviales, expresiones indecorosas y chistes de mal gusto.

Pero la excepción en Navarrete es lo defectuoso, y vamos á ver comprobado que lo bello domina en sus composiciones.

En los capítulos relativos á Sor Juana Inés de la Cruz y á Sartorio hemos visto que aquélla representó en México á Góngora, y el segundo á la escuela prosaica. Los gongoristas queriendo elevarse demasiado, incurrieron en la afectación y la obscuridad, y los prosaicos, pretendiendo la sencillez, escribieron prosa rimada. Fr. Manuel Navarrete logró, generalmente hablando, tomar el término medio conveniente, usar el tono verdaderamente poético, y hermanar la sencillez y la naturalidad clásicas sin bajeza ni vulgaridad.

Navarrete se propuso algunas veces imitar á Meléndez, y los ejemplos de tan buen escritor contribuyeron indudablemente al feliz desempeño de varias de sus poesías; de manera que Navarrete ocupa en nuestra literatura el mismo puesto que el poeta español en su país, es decir, de *uno de los restauradores del arte.* Sin embargo, sería error suponer á Navarrete imitador de Meléndez en todo y por todo. Meléndez en las composiciones cortas (según opinión de Quintana) alcanzó una perfección no conocida hasta él; pero sus poesías elevadas tienen poco mérito, y cabalmente lo contrario sucede con Navarrete. Este escritor sobresalió en los géneros filosófico y religioso, mostrándose origi-

nal en sus inspiraciones, ó remontándose al estudio de las primeras y más sublimes formas del arte. Donde Navarrete quiso imitar es donde tiene menos mérito: donde se elevó en alas de su propio ingenio es donde más lució, y este es un resultado que generalmente se observa en literatura. El poeta primitivo toma sus inspiraciones inmediatamente de la naturaleza, y así sus escritos tienen toda la frescura y la viveza de aquella. Los que tratan de imitarle después, no es posible que conserven el mismo colorido, el mismo vigor, á no ser que copien servilmente, y entonces, ya no imitan, sino plagian. Además, cada hombre tiene sentimientos particulares, tendencias propias, carácter personal, ideas que han nacido únicamente en su cerebro, y todo esto es lo que constituye la personalidad humana: los brutos se diferencian poco entre sí, un grado más ó menos en sus instintos; pero cada hombre es un pequeño mundo independiente de los demás en la manera de ver y sentir las cosas. ¿Cómo, pues, será posible que yo sienta con fuerza sintiendo por otro; cómo podré pensar con exactitud, pensando por cabeza ajena? Tal espectáculo de la naturaleza conmueve á unos, aterra á otros, y para algunos es indiferente. Tal principio, evidente para éste, es paradógico para aquél.

Lo mejor es, pues, que el poeta se deje llevar de sus propias inspiraciones, sujetándolas únicamente á las leyes eternas del buen gusto, y no á lo que otros hicieron.

El escritor y el artista al concebir una idea deben penetrarse de ella profundamente, apropiársele, amoldarla, por decirlo así, en el centro de su alma, en lo más profundo de su sensibilidad y de su imaginación. De otra manera las obras literarias y artísticas serán como las reproducciones en fotografía, pálidas y borradas.

Las primeras composiciones que encontramos entre las poesías de Navarrete, son varias colecciones de odas eróticas; y parece extraño que un religioso se ocupara tanto en ese género.

Pero, en primer lugar, bien pudo Navarrete, antes de consagrarse á la iglesia, haber amado á alguna mujer y conocer la pasión que expresaba; en segundo lugar, al escritor basta comprender un afecto para pintarle, sin necesidad de haberle experimentado; y por último, sabemos que

muchas de las composiciones de Navarrete á que nos referimos, las hizo para sus amigos: así consta de los siguientes versos:

En juveniles años,
Y alegre pasatiempo,
El amor fué mi numen:
¿Cuáles serán mis versos?
Pero debo advertirte,
Que de su blando plectro
No siempre me he valido
En algún propio empeño.
Las más veces instado
De la amistad y el ruego
En ajenos amores
Canté agradables metros.
De aquí nace la especie
De nombres tan diversos,
FILIS, DORIS, CLORILA,
Y otros mil sobrepuestos.

Las odas eróticas de Navarrete están generalmente en romance eptasílabo, el mismo que usó D. José Antonio Conde en su traducción de Anacreonte, el mismo que usaron Villegas, Iglesias y Meléndez en algunas composiciones de la misma especie. El segundo de esos poetas fué quien escribió aquellos cuatro versos de los cuales se ha dicho: «Se leerán cien odas que quieran expresar el regocijo y la alegría de una noche de invierno, sin que entre todas acierten á producir la sensación viva y agradable que dan de sí estos cuatro versos, donde se ve á la musa anacreóntica bailar, saltar y reír.»

Al son de los castañas
Que saltan en el fuego,
Echa vino, muchacho,
Beba Lesbia y juguemos.

El padre Navarrete debe haber conocido y estudiado estos autores, así como á Horacio quien sobresalió en toda clase de odas, pero como ya lo indicamos anteriormente, parece que Meléndez fué su autor favorito.

Las cualidades que caracterizan las odas eróticas de Navarrete son la ternura, el candor, la decencia y lo risueño de las imágenes. El amor que expresa Navarrete es el amor sencillo de la gente del campo; es la pasión púdica descono-

cida á los poetas anteriores al cristianismo; es la emoción tranquila nacida entre la dulce melancolía de la naturaleza.

He aquí una de esas bellas composiciones de Navarrete:

Calle la fama ahora
De Chipre, y no me diga
Que sus alegres huertos
Ofrecen mil delicias.
El huerto compendiado
De mi bella Clorila
Contiene menos flores
Pero de más estima.
Cuando estoy asaltado
De negra hipocondría
Me brinda mil placeres
En esas flores mismas.
Claveles en sus labios
De púrpura encendida,
En sus ojuelos hiedras,
Rosas en sus mejillas.
¿Qué dices, Venus blanda,
Del huerto de Clorila?
¿Son así ó se parecen
Tus chipriotas delicias?
¡Qué distancia tan grande,
Oh, Venus, se divisa
Entre unas y otras flores,
Aunque tú lo resistas.
Aquellas aparecen
Con agudas espinas;
Pero éstas aunque gratas,
Son de honestas delicias.
Sí, Venus, y te juro
Que á pesar de tu envidia,
No se ajarán las flores
De mi amada Clorila.

Un pensamiento de moralidad forma el argumento de esa composición, cual es el de que tiene más valía los amores honestos, es decir, los del corazón que los puramente materiales.

Las comparaciones son propias del campo donde se supone la acción, y sencillas como lo requiere la oda erótica: *claveles de púrpura* para demostrar lo encarnado de los labios; *rosas* para dar á entender la frescura y el color de las mejillas; y lo que nos parece, si no más poético indudablemente más original, es comparar los ojos con lo que vulgar-

mente se llama en México hiedra (*ipomea cerulea*): fácilmente se comprende que el color de esos ojos era azul porque es el mismo de la llamada hiedra. Si el poeta hubiera comparado los ojos de su amada con el cielo, hubiera usado de una comparación demasiado común, y además habría interrumpido la serie de comparaciones que se propuso hallar entre las flores. Es muy propio representar las de Venus, esto es, los placeres carnales, con *agudas espinas*, por los estragos físicos y morales que causan en el hombre.

El lenguaje y la versificación de la oda que nos ocupa nada dejan que desear: corrección y claridad, sencillez en el estilo como conviene al género de la poesía, la asonancia en los versos pares conforme á la ley del romance.

La oda es corta según lo pide la clase á que pertenece: en Anacreonte, modelo de este género, son tres ó cuatro las odas que pasan de cuarenta versos, y pocas las que llegan á este número.

Un solo lunar tiene para nosotros la composición de que vamos hablando, y es el adjetivo *blanda*, aplicado á Venus: hubiera quedado muy bien *blonda*, porque Venus ha sido representada algunas veces con cabello de color rubio negligentemente rizado por detrás. Acaso *blanda* sea errata de imprenta.

La siguiente oda es de las que también nos parecen de mérito.

Una mansa cordera
Tiene la dulce Anarda,
Que yo la dí obsequioso
De mi corta manada.
Sonoros cascabeles
Le cuelga en la garganta,
Y un penacho le forma
De cintas coloradas.
Erase la ovejita
En la verde campaña,
Envidia de las otras,
Y hechizo de su ama,
Mas ¡ay! un lobo fiero
Que en la noche callada
Bajó, cuando yacía
En sueño la cabana,
Del hambre que le roe
El corazón y entrañas

Agitado, la embiste
Y su sangre derrama.
¿Dó Pan estás dormido?
¿Por qué tu ronca flauta
Con siete horrendas voces
A la fiera no espanta?
Y no que Anarde triste
Hoy llora por tu causa,
Sin admitir consuelo,
Mil lágrimas amargas.
Por tu llanto enguja
Tiernísima zagala,
Que si la oveja ha muerto
Aquí tienes mi alma,
Mi alma que te quiere
Con un amor sin mancha,
Como otra corderita
Que te traeré mañana.
Pero, cuidado, mira
Que de otros montes bajan
Otros lobos, hambrientos
De otras corderas mansas.
Guárdate siempre de ellos.........
De los hombres te guarda,
Que carnívoros buscan
A las simples muchachas.

Esta preciosísima oda es más propiamente anacreóntica que la copiada anteriormente, porque su argumento es menos profundo, y, en consecuencia, más conforme á la sencillez que caracteriza esta clase de composiciones. Anacreonte escribió también «La Paloma,» donde pinta todo lo que la imaginación del poeta puede encontrar de agradable en esa avecilla, asociándola con los sentimientos de su amor. El mismo carácter tiene la oda de nuestro Navarrete, y sólo uno que otro lunarcillo se nota en ella, como «que el hambre roe el corazón.» El corazón se considera el centro del sentimiento, y así es que no le cuadra bien suponerle una necesidad física como el hambre.

La dí (verso 3) no está bien, porque el artículo se halla en dativo, que en este caso es *le* para los dos géneros. Sobre el superlativo *tiernísima* (verso 30) ya dijimos al hablar de Sartorio que así le usan muchos escritores, aunque la gramática enseña que se diga *ternísima*, y como esta voz es irregular, parece que debería preferirse la otra.

Pasando á hablar de las églogas de Navarrete diremos que fueron un ensayo de su juventud, según advierte el editor de sus poesías; y efectivamente no pasan de medianas.

Nos servirán de ejemplo algunos trozos de la primera, que es la más extensa.

POETA.

Ya las nocturnas aves
Del monte horrorizaban la espesura
Con sus lamentos graves,
Y el velo negro de la noche obscura
Bajando de la lóbrega montaña
Se extendía á la rústica cabaña.
Cuando Fenicio herido
Del acerbo dolor que le atormenta,
Del mal entretejido
Albergue pastoral, triste se ausenta,
Para dar sin medida á su quebranto
El infeliz consuelo de su llanto.
Un cayado grosero
Su débil contextura sustentaba,
El rostro lastimero
Sobre el cansado pecho reclinaba,
Y hacia el suelo doblando su estatura,
Un espectáculo era de ternura.
En traza tan penosa,
Poco á poco los pasos dirigía
A la montaña umbrosa,
Y en llegando á su espesa serranía,
De esta suerte, sentándose en un tronco,
Desató de su voz el eco ronco.

Esta introducción nos parece generalmente bien. El poeta uniforma la pasión que va á describir, los celos, con lo sombrío de la noche; y nada más á propósito para hacer sentir el horror de la obscuridad como *los lamentos* de las aves nocturnas: sin mencionarlas precisamente, se recuerda el fatídico buho, el repugnante murciélago y la melancólica lechuza. La locución *lamentos graves* es muy feliz, porque las aves nocturnas no cantan, no gorgean, no expresan sentimientos de alegría, parece que realmente lloran, *lamentan la ausencia de la luz.*

La pintura que el poeta hace de Fenicio es muy natural; nada más propio como que un hombre huya de su propia casa para vagar por todas partes cuando se encuentra acome-

tido de una fuerte pasión; nada más natural como ese cuerpo doblado por la pena; y pocas paradojas habrá tan oportunas como el *infeliz consuelo,* porque efectivamente llorar es un desahogo para el desgraciado; pero ese acto supone de todas maneras el dolor, la desdicha.

Eco ronco: eco significa en castellano no sólo la repetición del sonido sino también el mismo sonido, y así se dice, «le conocí por el eco de su voz.» Está pues bien usado *eco,* y perfectamente calificado por *ronco*: el que llora, el que se queja, no puede producir sonidos de otra especie.

La locución que nos parece viciosa es la del verso segundo, porque *el horrorizarse* no es propio de las cosas sino de las personas, y aquí no puede admitirse la figura de retórica llamada *personificación,* porque el poeta lo que quiso decir y no lo dijo bien, fué que «las aves ponían horrorosa la espesura;» pero no fué su intención dar á entender que la espesura era la que se horrorizaba

FENICIO.

Y salga de este pecho el mal que siento,
¡Oh noche, á mi tristeza acomodada!
¡Asilo de mi grande sentimiento!
A tu silencio sólo revelada
La causa puede ser de mi tormento:
Diga, pues, mi dolor la voz cansada,
Y salga de este pecho el mal que siento,
Siendo testigo las montañas rudas,
Las peñas sordas, y las selvas mudas.

Los primeros versos expresan un pensamiento tan verdadero, y en consecuencia tan propio de toda clase de personas, que no creemos desdiga de un pastor: cuando se está triste molesta el ruido, la gente, la luz, y se apetece el silencio, el aislamiento, las tinieblas. Los dos últimos versos expresan muy bien, por medio de los adjetivos *rudas, sordas, mudas,* esa insensibilidad de la naturaleza ante la pena del desgraciado: el sol se levanta de una misma manera radiante y luminoso para alumbrar una alegre fiesta que una ceremonia fúnebre. Acaso aquí haya más elevación de la que conviene á un hombre del campo; pero es muy difícil acertar con ese *tono medio* que requiere la égloga, entre el lenguaje refinado de la corte y las expresiones del rústico: los mejores poetas bucólicos han sido censura-

dos, en más de un pasaje, por no haber guardado el justo medio que previene el arte poético.

En los siguientes versos, y algunos otros, no fué tan feliz nuestro autor, pues hay locuciones prosaicas: *malquererme*, *cantar victoria*, *no tienen cuando*.

Mas si apartado estoy de tu memoria
Y por otro llegaste *á malquererme*
¿Cuándo podré gozar mi antigua gloria?
¿Cuándo podré en tus ojos complacerme?
¿Cuándo podré de amor *cantar victoria?*
¿Cuándo en tus dulces brazos podré verme?
¿Cuándo podré? ¡ay de mí! *no tienen cuando.*
Los regalos de amor que estoy llorando.

Tampoco nos agrada el otro extremo de usar figuras alambicadas, como la del último verso de los siguientes:

Que para dar alivio á sus enojos
Del tiempo la balanza
Ya con iguales horas se movía,
Y sin tener mudanza
En sus lágrimas tristes parecía
El alma liquidada por los ojos.

Pasaremos en silencio una que otra cacofonía ó falta de medida, que pueden atribuirse á descuido, y terminaremos el examen de la égloga primera, fijándonos, más que en la forma, en las ideas que contienen algunas octavas referentes á la relación que hace Fenicio de sus desgraciados amores.

Al tiempo que sus bodas celebraban
Dos amantes dichosos cierto día,
A los campos me fuí donde se hallaban
Con música expresando su alegría.
Acerquéme curioso adonde estaban
Las zagalas, y aun no bien recorría
La vista desgraciada, cuando luego,
Cual con la luz del sol, me quedé ciego.
Era Doris, la misma que al instante
En su mirar risueño prometía
Ternura á mi cariño titubeante,
Que mi rendido pecho le ofrecía:
Entonces parecía que de amante
Venturosa la suerte me sería;
Pues saliendo á mis labios mil arrojos,
Se asomaban afectos á sus ojos.

Introducción en que se pinta una escena agradable, propia del asunto. El *mirar risueño* de Doris, el *afecto que se asomaba á sus ojos*, cuadran muy bien con la ingenuidad de la gente del campo que no sabe fingir ni ocultar, y que desde luego manifiesta sus sentimientos en el rostro.

Diremos, sin embargo, que no está bien el adjetivo *titubeante* aplicado á *cariño*, porque en el verso siguiente se dice *rendido pecho*, y resultan dos ideas contradictorias. Si el amante *titubeaba*, es decir, dudaba, vacilaba, no podía estar *rendido*, es decir, vencido por su pasión, en el cual caso el cariño ya no es *dudoso*.

He aquí cómo más adelante pinta el poeta la manera tan tierna con que Fenicio procuraba manifestar su pasión á Doris: no se pueden hallar imágenes más propias en la naturaleza y en los objetos del campo. Ciertamente que la égogla, bien desempeñada, es muy agradable, porque, como dice Hermosilla, recuerda á nuestra imaginación aquellas gratas escenas campestres que fueron la delicia de nuestra infancia, y á las cuales la mayor parte de los hombres vuelven con gusto los ojos en edad más avanzada: la vida del campo lleva consigo la idea de paz, de felicidad y de inocencia, y su pintura no puede menos de arrastrar el corazón hacia unos objetos que aun solamente retratados hacen que nos olvidemos de los cuidados del mundo. Según Ticknor, «en todas sus formas, ora tienda á hacer lírica, ora narrativa, la poesía bucólica española aparece siempre exenta de los defectos que la desfiguran en otros países, y tiene además el mérito de representar con verdad y encanto la vida campestre y los atractivos de la naturaleza, sin que pueda competir con ella en este punto ninguna otra literatura de los tiempos modernos.»

Véase lo que hemos dicho sobre la poesía bucólica en general, capítulo 1º

Luego que por Abril las blancas flores
El abundoso campo se vestía,
A ejemplo de los más tiernos pastores
Las guirnaldas más bellas le tejía:
Pretendían acaso mis amores
Agitados á impulsos de alegría,
Que cuando al campo su hermosura fuera
La adorara la misma primavera.

El otoño, conforme se asomaba,
Y sazonados frutos ofrecía,
Las primicias más gratas le llevaba
Que el cultivado soto producía.
Parece que mi amor sólo cuidaba
De ver cómo á su Doris complacía,
Pues aun en tiempo menos liberales
Mis oficios se vieron siempre iguales.

Más adelante se expresan la tranquilidad y la dicha de Fenicio con estos bellos versos.

Así el tiempo pasaba, y sin las guerras
De celos, se gloriaban mis amores:
Tres veces el verano en nuestras tierras
Coronado salió de nuevas flores,
Y otras tantas los montes y las sierras
Lloraron del invierno los rigores,
Sin que alterase el mar de mis dulzuras
Ni el aire de ligeras desventuras.

La comparación de los dos últimos versos es poética; pero acaso parezca afectada en boca de un pastor.

Llegó un tiempo en que Doris fué infiel á su amante, y véamos cómo entonces expresa éste su desesperacién con la vehemencia que se nota en la siguiente octava:

Sí Mopso, cuando yo su mal recuerdo,
Cual por el monte fiera embravecida,
Las plantas trozo, los peñascos muerdo,
Procurando acabar mi amarga vida:
Me falta la razón, el juicio pierdo,
Y enferma el alma con mortal herida,
No sé como despojo de mi saña
No encuentro mi sepulcro en la montaña.

Sin embargo, el dolorido pastor no puede calmar la pasión que le atormenta y dice:

De mi pecho confieso que debiera
Arrancar su retrato soberano;
Pero helara la alegre primavera,
Floreciera el invierno triste y cano,
Esta montaña abajo se viniera
Igualando sus cumbres con el llano,
Antes que, de mi agravio satisfecho,
Sacara su retrato de mi pecho.

Al valerse el poeta de la figura llamada *imposible* ó *adyna-*

ton, parece haber tenido presente la égloga de Virgilio, donde se lee:

Ante leves ergo pascentur in æthere cervi.................

....

Quam nostro illius labatur pectora vultus.

La égloga segunda es más corta que la primera y nos parece más correcta aunque menos expresiva. Se compone de sextillas generalmente fluidas y armoniosas.

La tercera égloga es todavía más breve que la segunda, y presenta el mismo carácter. No intervienen en ella más que el poeta y Silvio, y su argumento se reduce á expresar el pastor el sentimiento que le causa la ausencia de su amada.

La cuarta y quinta églogas no presentan novedad alguna respecto de las otras, y también son muy cortas.

Como lo hemos indicado ya anteriormente, los trabajos más bellos y originales de Navarrete son sus poesías filosóficas y religiosas que comienzan por *La noche triste*, *Los ratos tristes* y las *Elegías.*

En realidad, la vida humana es una sucesión de bienes y males; pero el aspecto de la desgracia es más interesante y más poético. La alegría nos embriaga, nos distrae un momento; pero pronto nos cansa porque es frívola, y la frivolidad no puede satisfacer el alma humana que tiene un destino tan elevado.

Así, pues, lo que más nos satisface es aquello que lleva algún tinte de melancolía ó de tristeza, y por esta razón ninguna de las producciones del arte guarda más armonía con nuestros sentimientos que el género elegiaco, porque él como que nos coloca en nuestro verdadero centro, en la esfera propia de nuestra naturaleza, elevándola á lo infinito.

Y efectivamente, todo lo que hay de más grandioso es triste: la abnegación, el desinterés, el sacrificio de sí mismo en lo moral; el mar, las rocas, la soledad en lo físico; las ruinas, el cementerio, el claustro, en lo social; Job, David, Prometeo, Edipo, Hamlet en la historia del arte.

No es posible que examinemos verso por verso las poesías elegiacas de Navarrete porque son muy extensas, y sólo nos detendremos, como hasta aquí lo hemos hecho, donde encontremos algo más notable.

En la *Noche triste* tuvo por objeto el poeta lamentar la muerte de su querida madre, y en los *Ratos tristes* expresar los sentimientos melancólicos que le inspiraban ciertas circunstancias de su vida ó ciertos recuerdos.

Una y otra composición guardan generalmente el tono que conviene á la elegía, es decir, se nota un dolor natural sin afectación ni bajeza. Los defectos en que suele incurrir Navarrete en estas composiciones son de la misma especie que hemos visto en las demás; pero con menos frecuencia, de manera que se conoce que el poeta corrigió más sus composiciones serias. Sírvanos de ejemplo la poesía intitulada *La inmortalidad.*

1 En este triste y solitario llano,
2 Do violentas me asaltan las congojas,
3 No ha mucho que extendió sus verdes hojas,
4 Y salpicó de flores el verano.
5 Este tronco esqueleto con que ufano
6 Estuvo el patrio suelo,
7 Abrigaba los tiernos pajarillos
8 Entre frondosas ramas:
9 El líquido arroyuelo,
10 Por márgenes sembradas de tomillos,
11 De cantuesos, de pálidas retamas,
12 De rubias amapolas,
13 De albos jazmines y purpúreas violas,
14 Mansamente corría
15 Bañando el fértil prado de alegría.
16 Benigno el aire en la espaciosa estancia
17 De los lejanos frutos y las flores,
18 Desparramaba el bálsamo y fragancia.

Comienza la poesía por un recuerdo agradable del verano, para contrastar con el invierno que más adelante describe el poeta.

Salpicó de flores (verso 4). Metáfora propia, porque *salpicar* significa *rociar, esparcir algún líquido,* de manera que caiga en gotas sin orden, sin simetría, á la casualidad: de la misma manera la naturaleza esparce las flores aquí y allí, caprichosamente, sin cuidarse del orden que emplea la mano del jardinero.

El poeta menciona después los objetos más risueños del campo, para hacer sentir la presencia de la primavera, valiéndose de calificativos oportunos: *tiernos pajarillos, frondo-*

sas ramas, *líquido arroyuelo*, y éste corriendo *mansamente* entre márgenes sembradas de flores.

Bañando de alegría (verso 15): metáfora expresiva, porque efectivamente el agua es lo que da á la naturaleza más vida, más animación.

Hasta el verso 15 el poeta ha presentado, aunque en pocos rasgos, lo que la primavera tiene de agradable á la vista y al oído: en los versos 16 á 18 completa su descripción por medio de *la fragancia* con que las plantas deleitan el olfato, fragancia que desparrama el aire *benigno*, adjetivo conveniente al cuadro tranquilo que el poeta quiso presentar. Al hablar de fragancia se recuerda naturalmente el *tomillo*, que poco antes se mencionó (verso 10), planta de olor fuerte y agradable. Toda esta disposición armónica es la que caracteriza la verdadera poesía.

Desparramar el bálsamo (verso 18). Esta locución parece impropia en el sentido que se emplea aquí, porque *bálsamo* es una substancia que no se cree, al pronto, deba usarse en lugar de *aroma*, *perfume*. Sin embargo, obsérvese que lo que produce la sensación llamada *olor* es la impresión que causan en nuestros órganos las partículas infinitamente pequeñas que se desprenden de los cuerpos odoríficos, y en este sentido no hay impropiedad en decir, que el aire desparrama *bálsamo*, esto es, los átomos de que se forma esa substancia, la cual fluye de los troncos y ramas de varias plantas.

19 ¡Oh tiempo, y lo que vencen tus rigores!
20 Llega del año la estación más cruda,
21 Y mostrando el invierno sus enojos,
22 Todo el campo desnuda
23 A vista de mis ojos,
24 Que ya lloran ausentes
25 Los pájaros, las flores y las fuentes,
26 En los que miro ¡ay triste! retratados
27 Los gustos de la vida,
28 Por la mano del tiempo arrebatados,
29 Cuando helada quedó mi edad florida.

El pensamiento de estos versos es muy verdadero. Todo hombre sensible ha experimentado cierta melancolía á la llegada del invierno, ha recordado sus ilusiones perdidas al ver esas hojas secas que arrastra el torbellino, al oír gemir

el viento entre las ramas desnudas de los árboles, al sentir esa contracción que produce el frío en todos los seres.

Colocado Navarrete en este punto de vista, comienza por una exclamación melancólica (verso 19), una exclamación que encierra en sí sola un mundo de recuerdos y desengaños. ¡Ay, quién pudiera volver á aquellos días de nuestra primera juventud en que el corazón virgen, y la imaginación lozana, encontraba doquiera la realización de estas dos palabras: *amor* y *gloria!*

Estas ideas son las que, naturalmente y sin esfuerzo, ocurren al poeta para continuar su composición.

30 ¡Dulces momentos, aunque ya pasados,
31 A mi vida volved, como á esta selva
32 Han de volver las cantadoras aves,
33 Las vivas fuentes y las flores suaves,
34 Cuando el verano delicioso vuelva!
35 ¡Más ay! votos perdidos,
36 Que el corazón arroja
37 Al impulso mortal de mi congoja!
38 Huyéronse los años más floridos,
39 Y la edad que no para,
40 Allá se lleva mis mejores días ....
41 Adiós, pasadas, breves alegrías,
42 Qué ¿no volvéis siquier la dulce cara?......
43 Aridas tierras, más que yo dichosas,
44 No así vosotras, que os enviando el cielo
45 Anuales primaveras deliciosas,
46 Se corona con mirtos y con rosas
47 La nueva juventud de vuestro suelo.

En el trozo anterior hay figuras bien aplicadas, locuciones felices, pensamientos profundos.

Las exclamaciones de los versos 30 á 37 son patéticas.

Edad que no para (verso 39.) Locución que expresa con mucha vivacidad la continuación fatal de los sucesos, el curso no interrumpido del tiempo que precipita todos los seres á un fin determinado, sin que haya fuerza imaginable que le detenga.

Persuadido el poeta de su destino, suspende sus quejas de una manera que produce muy buen efecto (verso 40), porque esa suspensión supone el convencimiento de que aquellas quejas son inútiles, apelando después al único recurso que en lo humano le queda, decir *adiós* (verso 41) á

sus perdidas esperanzas. La despedida de la que amamos es el último momento de felicidad que nos liga con ella, es la transición del bien al mal; pero transición en que todavía hay bien, porque está presente el objeto de nuestros deseos: el viajero dice *adiós* á las playas natales hasta que las pierde de vista; el amante saluda á su querida mientras que el espacio no la oculta á sus ojos.

Continuando el poeta la expresión de sus sentimientos, por medio de una gradación propia, todavía dirige una interrogación tierna (verso 42); y hasta que considera perdida toda esperanza, entabla una desconsoladora comparación entre su destino y el de los objetos que tiene presentes (versos 43 á 47.)

Abismado en su melancolía se distrae completamente; sus sentidos corporales le dominan y le fijan en las cosas sensibles; llega á olvidar que un espíritu anima su cuerpo, y sólo percibe que sus días felices no volverán, como ha de volver la primavera. ¡Pensamiento profundo! el materialismo hace al hombre inferior á la yerba que pisa, á la hoja que el huracán arrebata; el materialismo, que todavía no está probado científicamente. Pero Navarrete sabe que existe algo más allá de este mundo, tiene esa creencia consoladora, y sus gemidos se convierten en una dichosa calma *recordando* su destino inmortal. ¿Qué consuelo más sublime, más completo, podía encontrar la imaginación del poeta?

48 Pero ¿qué rayo ¡ay Dios! á mi alma enciende?
49 ¡Ah! luz consoladora,
50 Que del solio estrellado se desprende.........
51 Más allá de la vida fatigada......
52 Sí, de la vida cruel que tengo ahora,
53 Cuando sea reanimada
54 Esta porción de tierra organizada,
55 Entonces, por influjos celestiales,
56 En los campos eternos
57 Florecerán mis gustos inmortales
58 Seguro de los rígidos inviernos.

Esta conclusión es breve como debe serlo, porque un recuerdo viene instantáneamente y trae otros de la misma manera, produciendo un conjunto de raciocinios y consecuencias. Así Navarrete recuerda repentinamente que hay una vida mejor que ésta, y en el mismo momento se con-

suela: no hay necesidad para ello de largos y profundos discursos, porque no se trata de convencer, sino únicamente de recordar una creencia que no necesita pruebas.

La metáfora de que se vale nuestro autor (verso 48 y siguientes) es muy propia, porque la luz es un agente á propósito para simbolizar la claridad de la concepción intelectual y la velocidad del pensamiento: el poeta percibe inmediatamente los campos *eternos*, los gustos *inmortales*, de manera que cuando concluimos la lectura de la poesía que nos ocupa, no podemos menos de exclamar con un escritor: ¡Dichosos los que creen! Porque, en efecto, si después de sufrir todas las adversidades, de probar todos los desengaños, de perder todas las ilusiones, hubiéramos de terminar con la vida terrestre, no quedaría al hombre otro recurso en sus males que la desesperación y el suicidio.

Pero ¡qué aspecto tan diferente toma la vida humana cuando se considera como un momento de prueba, como el tránsito para una vida mejor! Entonces, allá en medio de nuestras silenciosas reflexiones, podemos elevar los ojos al cielo y preguntarnos dónde estará ese mundo desconocido que habitaremos algún día, y cuál es el lugar en que moran los seres amados que nos arrebató la muerte.

Sub pedibusque vident nubes et sidera.

Tales son las reflexiones que sugiere la composición de Navarrete. En cuanto á su forma, fácilmente se observa que el lenguaje es correcto, la versificación sonora y el estilo posee convenientemente un tono melancólico.

Los defectos que se notan son tan pocos, que no bastan á destruir la calificación de *excelente* que merece, en nuestro concepto. En el verso 5º se usa impropiamente el sustantivo *esqueleto* al parecer como adjetivo en lugar de *desnudo, seco* ú otro calificativo semejante, lo cual se remedia con poner una coma entre tronco y esqueleto como acaso escribió el autor; el verso 53 carece de soltura, porque dos ocasiones usa el poeta la sinéresis contrayendo *s–ea* y *re–animada*. Ya hemos visto antes que Meléndez y otros usan *sea* como de una sílaba; pero también hemos reprobado el abuso de la sinéresis, en el presente caso no está bien que se repita dos veces en un mismo verso. En el 30, *aunque* se usa como de dos sílabas teniendo tres; pero este es uno de los casos en que no es censurable nuestro autor, en primer

lugar, porque no hay otra contracción inmediata que debilite el verso, y en egundo lugar, porque es comunísimo en los poetas españoles usar *aun* como diptongo.

Las *Elegías* de Navarrete tienen el mismo carácter que la *Noche triste* y *Los ratos tristes*, y no hay nada notable que añadir respecto de ellas, si no es que nos parecen de menos mérito.

En las poesías sagradas de nuestro autor, lo primero que llama la atención es el poema eucarístico intitulado *La Divina Providencia.*

El poeta comienza por manifestar el error en que ha incurrido otras veces dedicando sus poesías á las cosas frágiles del mundo; pero añade que la verdad le alumbra desde el cielo, y que elevará sus cantos para alabar á la Providencia Divina. Sin embargo, conociendo su insuficiencia para desempeñar asunto tan elevado, exclama con fuerza:

¡Oh! si pudiese hacer una pintura
De su amor y clemencia,
Entonces la poesía
Empleara como debe su hermosura,
Y dando en estos cantos
Gracias debidas por favores tantos
Sus cienes ceñiría
Con un laurel eterno
Que no lo marchitara el crudo invierno.

Dirigiéndose después al hombre para que advierta los cuidados que Dios le dispensa, dice con acento agradecido:

Alza, mortal, los ojos, ve y admira
Los cuidados de Dios siempre velando
Sobre toda la gran naturaleza:
Mira los bienes, los regalos mira
Que está siempre manando
La fuente perenal de sus ternezas:
Todo anuncia cariños y finezas
Del padre universal, del Dios de amores,
Que al mirar nuestra débil existencia
Nos colma de favores:
Todo anuncia su amable Providencia.

Pero ¿de qué manera más elocuente se puede ensalzar la Providencia Divina, si no es describiendo sus admirables obras? Penetrado el poeta de esta verdad pasa á hacer una

pintura de las diferentes escenas de la naturaleza comenzando por esta agradable descripción:

Ríe el alba en los cielos, avisando
Que viene el claro día,
Y luego asoma el sol resplandeciente,
A cuyo fuego blando
Restaura su alegría
Y su vital calor todo viviente:
Sólo Dios puede ser tan providente.
Su infatigable empeño
Aun en lo más pequeño
Se muestra cuidadoso:
Porque ¿quién sino el Todopoderoso
Dice á las aves, al dejar sus nidos,
Que vuelen en bandadas
A los anchos y fértiles egidos,
Para volver cargadas
A socorrer sus míseros hijuelos,
Que al padre de los cielos
En flébiles píadas
Le piden el sustento?
Sólo Dios puede hacer este portento.

¡Con qué oportunidad, más adelante, pone en contraposición la unidad filosófica de Dios con la pluralidad anárquica de la teología griega!

Todo lo riges acertadamente,
Sin que lleve Eolo
El carro de los vientos, ni Neptuno
El cerúleo tridente:
Porque tu cetro sólo,
Tu cetro de esplendor, y no otro alguno,
Sobre el vasto universo representa
El gobierno de Dios que lo sustenta.

Pero si hubiéramos de señalar cuantas bellezas contiene el poema, sería necesario copiarle todo, porque apenas se descubre en él uno que otro lunarcillo, algún adjetivo impropio, rara expresión prosaica, rarísimo verso flojo. Lo que domina en la composición de Navarrete son los pensamientos filosóficos, la propiedad en las voces, la elevación del estilo y una versificación sonora y robusta. El poeta desempeñó bien el asunto que escogió; y el asunto no podía ser más sublime, el mismo que cantaron los poetas hebreos: en ellos es donde se ve, con su carácter primitivo, la idea de

Dios como dueño y providencia del mundo; Dios separado de la materia, distinto de la naturaleza, y personificada en su unidad absoluta. Bajo este concepto, la imaginación no concibe al Ser Supremo, en sí mismo, porque sería profanar su esencia puramente espiritual, sino que se fija en las relaciones entre Dios y el mundo que ha creado.

Otro poema de nuestro autor tiene por objeto celebrar la Concepción inmaculada de María Santísima, y lo hace con entusiasmo: casi todo el poema se halla escrito en octavas, y sus pensamientos y figuras son propias del género religioso á que pertenece. Pocos defectos se encuentran en esta composición.

La alma privada de la gloria es el título del tercer poema de Navarrete, y haremos adelante análisis particular de esa composición, para formarnos una idea más completa de nuestro autor.

Además de las composiciones referidas, Navarrete produjo otras muchas, ensayando todos los géneros y todos los metros: entre ellas hay algunas que carecen de mérito; pero otras son dignas de mencionarse.

En 1809 escribió un canto en octavas, á honor de Fernando VII, de mérito tan notorio, que fué premiado por la Universidad de México, con dos medallas de oro y cuatro de plata. Tratándose de una composición ya juzgada, nos creemos dispensados de analizarla.

De tres letrillas que se encuentran entre las composiciones sueltas de Navarrete recomendamos la intitulada *Rosa del valle.*

Entre otra clase de poesías cortas de Navarrete pueden pasar como de algún mérito los *Juguetillos á Clori*, alguna décima, alguna fábula, varios epigramas, una silva y un idilio.



La composición que vamos á examinar ahora «La alma privada de la gloria» pertenece al género de los llamados *poemas menores*, los cuales se especifican con diversos títulos que indican su objeto. Navarrete dió al suyo propiamente el calificativo de *lúgubre* porque, en efecto, nada más triste como el cuadro que se prepuso pintar, es decir, el de

un mal que no tiene fin. Las penas de la vida por horribles que sean encuentran un remedio infalible que es la muerte; pero la imaginación se pierde aterrorizada ante el espectáculo de *penas eternas*. Como nuestra obra es puramente literaria, no nos toca discutir el efecto moral que produce la creencia en la eternidad de las penas; pero no hay duda que son de un efecto artístico evidente, y excede al que puede presentarse con el infierno de los antiguos griegos, donde las penas se miden por las de la vida terrena, así es que no excitan en nuestro ánimo ninguna impresión viva.

La descripción del infierno cristiano no se ha desempeñado, sin embargo, á entera satisfacción de los críticos, y Dante, Tasso y Milton han sufrido censuras, aunque concediéndoles trozos excelentes: bastan esos trozos, principalmente en Dante, para conmover vivamente, y para que la imaginación conciba hasta dónde puede llegar el dolor.

Hechas estas reflexiones, véamos cómo Navarrete desempeñó su tarea en los límites que se propuso.

1 Para triste desahogo de la pena
2 Que en lo interior me agita,
3 Lloro la triste y espantosa escena
4 Del alma en el instante
5 Que escucha la sentencia de precita.

Introducción en que el poeta manifiesta el objeto de su escrito. En el verso primero hay una sinéresis (en *desahogo*) de las que creemos permitidas.

6 Vuelve á mis manos, vuelve,
7 Mi cítara sonante,
8 Que en más alegres días
9 Acompañabas mis festivos versos.
10 Hoy el numen resuelve
11 Que lleves el compás de la alegría,
12 Y por tonos diversos
13 La acompañen tus cuerdas, entretanto
14 Que desato los diques de mi llanto.

Apóstrofe que dirige el poeta á su lira. En este trozo y el anterior se expresa un sentimiento muy natural: el hombre cuando está dominado de una pasión, quiere desaho-

garse hablando, llorando, manifestando sus ideas por signos exteriores.

Por tonos (v. 12): parece que debería usarse aquí la preposición *con*; pero está bien *por*, pues el poeta lo que trata de indicar es *el modo* con que las cuerdas de la cítara acompañan la alegría, es decir *por medio* de tonos diversos.

15 Luego que la memoria me presenta
15 Como en vasto proceso mis delitos,
17 De que se turba la horrorosa cuenta,
18 Entonces la tormenta
19 Crece de mis temores y conflictos:
20 Y entonces, cual si fuese arrebatado
21 Al tribunal temible
22 Del Juez contra mis culpas irritado
23 Miro su rostro de furor bañado
24 Escucho de su boca la terrible
25 Sentencia de dolor y llanto eterno:
26 Siento el brazo de un Dios irresistible
27 Que me arroja á las llamas del infierno.

Dante se contentó con ver por sus propios ojos las penas de los condenados; pero Navarrete quiso producir mayor efecto considerándose *él mismo* sentenciado por Dios, y efectivamente, es el punto hasta donde puede llevarse la imaginación.

Conflictos (v. 9). Locución concisa y expresiva para demostrar de una manera sensible las penas del infierno.

Llanto eterno (v. 25). Locución concisa y expresiva para demostrar de una manera sensible las penas del infierno.

Dios irresistible (v. 26) Fr. Pedro Manero, autor de lenguaje castizo, dice en su *Apología de Tertuliano*: «Los espíritus son fuerzas casi *irresistibles.*» En el mismo sentido usa Navarrete el adjetivo *irresistible*; con mucha propiedad: omitiendo el *casi* como conviene á la idea que tenemos del poder de Dios. La locución de Navarrete hace palpable nuestra debilidad, respecto á la fuerza del Todopoderoso.

28 Desde que este cuidado me rodea,
29 Melancólico vago por el mundo
30 Como hurtando el semblante á la alegría.
31 Conforme sólo con mi triste idea
32 Son tus lúgubres sombras, tu profundo
3 Silencio, noche obscura. El claro día

34 En vano para mí su luz enciende:
35 La ciudad, el rumor, todo me ofende,
36 El espanto se sigue á la tristeza,
37 Y el más leve rüido
38 Me parece el horrorísono estallido
39 De un rayo que me hiende la cabeza.
40 La imagen de la muerte á cada instante
41 Se me pone á los ojos;
42 Pero aun más me horroriza tu semblante,
43 ¡Eterno Dios! de donde se desprende
44 Contra mi alma el raudal de tus enojos
45 Que en tu furor la enciende.
46 ¿Fallezco? en el instante me parece
47 Que el hermoso espectáculo del mundo
48 Con sempiterna noche se oscurece.
49 Sale del hondo pecho, el más profundo,
50 El último suspiro, en que lanzada
51 Va mi alma á tu presencia
52 De crímenes horrendos acusada,
53 Y herida de tu voz como de un trueno.
54 De tu justicia escucha la sentencia
55 De un eterno castigo irrevocable;
56 Atérranla tus ojos, y el sereno
57 Resplandor de tu rostro le parece
58 Nube que anuncia rayo formidable
59 Cuando truena el Olimpo y se enardece.

El trozo anterior es notable por la viveza del colorido.

Desde que este cuidado, etc. (v. 28 á 35). Todo esto es conforme á la verdad. El hombre poseído de una pasión fuerte no camina con un fin determinado; *vaga*, es decir, anda de una parte á otra sin objeto alguno, sin fijar su atención. La soledad, el silencio, es lo que busca el que está agitado por una idea; la *ciudad*, el *rumor* le molestan, porque no quiere que nada le distraiga de su pensamiento, le corte el hilo de sus reflexiones. Los caracteres apasionados gustan de la soledad, porque alimenta su pasión, porque la hace mayor el contraste con la calma que la rodea, ó bien porque el alma engañada cree que los males que la oprimen se alivian ocupándose en ellos exclusivamente.

El más leve ruido, etc. (v. 37 á 39). Estos versos pintan bien la situación del que teme, porque cualquier cosa le sobresalta y le pone fuera de sí mismo.

Horrísono estallido, *rayo* (versos 38, 39) son voces onomatopeyas que producen la *armonía imitativa*.

En los versos siguientes el poeta continúa la gradación de las imágenes que le aterran, la muerte y el rostro airado de Dios.

El último suspiro (verso 50) es una locución donde el arte puede haber colocado una palabra esdrújula antes de una grave, que producen un sonido armonioso, como sucede también en este verso de Rioja, que el de Navarrete hace recordar.

El último suspiro de mi vida.

No son de menor efecto las imágenes que el poeta usa en los versos 53 y siguientes para expresar *la ira de Dios*. El espanto que tiene sobrecogida su alma en el trance que pinta, no hace inverosímil que aun *el sereno resplandor* que lanza el rostro del Eterno *le parezca una nube.*

Respecto á la alusión mitológica con que concluyen los anteriores versos, véase lo que antes hemos dicho en defensa de Navarrete.

Descendiendo á otra clase de observaciones, nótese que en el verso 28 nuestro autor ha medido bien la palabra *ro-de-a* que suele ser uno de los escollos en que tropieza. En *rüido* comete una diéresis, pero muy común en todos los poetas. El verso 43 es cacofónico por la concurrencia de seis *d*.

60 Id ahora, delicias de la vida,
61 A dar algún consuelo
62 A mi alma por vosotros afligida.
63 Halagüeñas delicias......no queda una
64 De tantas que en el suelo
65 Ciñeron el laurel á mi fortuna.
66 Todas desparecieron
67 Como un sueño, de mi alma, y de repente
68 Al caos de la nada se volvieron.

Hace siglos que el filósofo Séneca emitió este profundo pensamiento: «que es una desgracia haber sido siempre feliz,» porque estando sujeta la vida humana á tantos vaivenes, cualquiera de ellos causa más efecto en la persona que no está fortalecida por el infortunio, la cual, cuando llega la desgracia, sufre principalmente por el recuerdo de sus días felices. Esta es la situación en que coloca Navarrete á su alma sufriendo en el otro mundo, y recordando las delicias de éste. El pensamiento de Séneca ha sido repetido,

aunque con diferentes palabras, por Dante y otros escritores.

En el verso 60 el poeta mide bien la palabra *a-ho-ra*, que algunos suelen usar impropiamente como de dos sílabas *aho-ra*.

En *caos* (verso 68), está disuelto el diptongo, y debería haberse señalado con la crema.

69 Vosotros, mis amigos, id ahora
70 A socorrer á mi alma; mas ¿qué digo?
71 ¿Qué favor podrá ser ¡ay! suficiente
72 A salvarla de la ira vengadora
73 Del Todopoderoso su enemigo?
74 ¿Del Dios cuya invencible fortaleza
75 Suscita las violentas convulsiones
76 De la naturaleza?
77 Que agitando los bravos aquilones
78 Impele las soberbias tempestades,
79 Inflama los obscuros horizontes,
80 Estremece los montes,
81 Y hasta el nombre les borra á las ciudades?
82 ¿Del Dios?......pero el palacio refulgente
83 Está viendo con pasmo, el elevado
84 Solio de aquel monarca omnipotente:
85 La emperatriz augusta que á su lado
86 Goza de sus ternuras y caricias;
87 Angeles infinitos que agrupados
88 Alrededor del trono están postrados;
89 Las cándidas doncellas
90 Que en sus puras delicias
91 Enguirnaldan las frentes con estrellas;
92 Santos todos; los justos bienhadados;
93 La corte de los cielos......¡oh dichosa
94 Morada! clama entonces la alma mía.

Las delicias del mundo que gozó el alma condenada no pueden consolarla ya, y entonces convoca á sus amigos (verso 69, 70); pero conoce inmediatamente que este recurso es también vano, y el poeta termina con un rasgo valentísimo, con dar á Dios el epíteto de *enemigo* (verso 73), que sin embargo parece muy poco á propósito, porque estamos acostumbrados á considerar á Dios como *nuestro padre*. No obstante esto la teología cristiana puede autorizar el calificativo de que usa Navarrete, ateniéndose á las siguientes palabras del Exodo (c. 33, v. 19): «Me compadeceré del que quie-

ra y haré misericordia al que me agrade.» Con mucha razón, pues, un escritor puede suponer que Dios no quiere tener compasión de él, que no le agrada perdonarle, y en este concepto no sólo no hay impropiedad en el adjetivo *enemigo*, sino que es de un efecto admirable. ¡Qué mayor puede ser la infelicidad de la criatura, que tener de enemigo al *Todopoderoso!* Esto quiso significar Navarrete, y lo significó bien con el adjetivo *enemigo*, manifestando después (versos 74 á 81), por medio de conceptos brillantes, el poder inmenso de ese enemigo.

Algo de antropomorfismo parece haber en la descripción de los versos 82 y siguientes; pero obsérvese que los escritores se ven obligados á valerse de imágenes sensibles para representar el mundo espiritual. Dante dió al infierno la forma de un inmenso embudo, y al purgatorio de una montaña; el cielo se componía de diez esferas adonde atraído el poeta por Beatriz penetró sucesivamente. En las sagradas escrituras el profeta Isaías y el apóstol San Juan han hecho descripciones magníficas del cielo; pero San Pablo nos advierte «que el ojo no ha visto, que el oído no oyó, que el corazón del hombre no ha sentido lo que Dios prepara á los que le aman.» (Cor. II, 9.)

Enguirnaldar (verso 91) es palabra castiza aunque poco usada, significando «adornar con guirnalda,» y si bien es cierto que *guirnalda* se toma comúnmente por una corona abierta, tegida de flores, ramos ó yerbas; no creemos que haya impropiedad en suponerla de otra materia, y la prueba es que la palabra antigua *enguirlandar* (por *enguirnaldar)* significa simplemente *adornar*.

Los censores sistemáticos de Navarrete encontrarán en el último verso de los copiados, algo que observar en la palabra *mía*, porque según Sicilia, en su *Ortología* y *Prosodia*, es diptongo, y Navarrete la usa como de dos sílabas. Sin embargo, diremos que los poetas españoles, antiguos y modernos, que hemos consultado, usan generalmente *mí-a*.

95 Allí estás, ¡oh mi madre venturosa!
96 Allí asomas con plácida alegría
97 Y deliciosa calma.
98 Gózate, pues ya tienes
99 Recompensado el mérito de tu alma.
100 Gózate ¡oh madre! en infinitos bienes.

101 Pero qué ¿la blandura de tus ojos
102 Con miradas crueles me retiras?
103 Objeto es de tus iras
104 El que sufre del cielo los enojos?
105 ¡Ay! vuélveme mi abrazo; abrazo estrecho
106 Que en el mundo te dí cuando espiraste
107 Y triste me dejaste
108 En abundantes lágrimas deshecho.
109 ¿No me oyes? ¿no me ves? ¿no me conoces?
110 ¡Ay! mírame por último agradable;
111 No seas inexorable
112 Al blando ruego de mis tiernas voces.
113 ¿Huyes de mi presencia?
114 Ni una vista me pagas, ni un abrazo,
115 Al hacer una ausencia
116 De que es la misma eternidad el plazo?
117 ¿Con tu hijo tan cruel? ¿con un pedazo
118 De tu vida? ¡ay de mí! con raudo vuelo
119 Te apartas de mis ojos..... ya te fuiste
120 Para otras partes del alegre cielo.

El trozo anterior es verdaderamente patético, es un cuadro perfecto de la *pena moral*. ¡Su misma madre, su ternísima madre, el ser que más ama en el mundo, aparta los ojos del réprobo, porque está penetrada de la justicia con que Dios le castiga! El poeta se vale aquí también del efecto que produce el *contraste* entre los sufrimientos del réprobo y la *plácida alegría, la deliciosa calma* (versos 96 y 97) de un bienaventurado.

Blandura de tus ojos; miradas crueles (versos 101 y 102). Contraposición que ocurre aun en medio de una pasión fuerte: el réprobo estaba acostumbrado á que su madre le mirase con ternura, y naturalmente llama su atención la mirada *cruel* que ahora le dirige.

Los pensamientos de los versos 105 y siguientes son notables por su ternura.

En el verso 111 hay una contracción, en *se-as*, que le hace poco fluido.

Hacer una ausencia (verso 115). Nos parecería más propio *llegar*.

Lo locución del verso 116 es notable por la fuerza que encierra.

La suspensión del verso 119 completa muy bien la pintura que hace el poeta de la desaparición de su querida madre.

121 Pero ¿qué estoy mirando? ¡caso triste
122 Para mí, y de dolor el más profundo!
123 Allí el cómplice está de mi pecado.
124 Y ¿cuántos que en el mundo
125 Conocí pecadores? ¡oh! ¡dichosos,
126 Dichosos todos con envidia mía
127 Los que gozáis de Dios el dulce agradc,
128 Y os recrean sus ojos cariñosos!
129 ¡Dichosos! sí, mil veces, que ocupando
130 Las mansiones de luz, con armonía
131 De voces apacibles estáis dando
132 Gracias sin término á su autor: al mismo
133 Que fabricó con manos eternales
134 Las cárceles horrendas del abismo,
135 Y encendió las hogueras infernales.

Desapareció de la vista del réprobo la sombra de la madre, y vuelve los ojos al *cómplice* de aquél, aparición oportuna porque aviva el *remordimiento*, la pena *moral* que hasta aquí ha ido describiendo el poeta, descripción que continúa con viveza, haciendo resaltar *la envidia* (verso 126) que se despierta en su ánimo.

El verso 128 es cacofónico por la concurrencia de los asonantes *ojos* y *cariñosos*, lo cual está prohibido por el arte métrico, así como que un verso comience por un consonante de la última palabra del anterior, según sucede con *dichosos* (verso 129).

136 Allá me arroja con furor horrible
137 A gemir oprimido de cadenas,
138 Que su mano terrible
139 Forjó para instrumento de mis penas.
140 Allá me precipita ¡Qué caverna!
141 ¡Qué fuego abrasador! ¡Qué pestilente
142 Humo bosteza la tartárea boca!
143 He aquí el hórrido espectro de la eterna
144 Noche; el dolor, la cólera impaciente
145 Que sin cesar provoca
146 El llanto de los míseros precitos.
147 Hierve el lago infernal; la gruta brama
148 Con són horrendo de inflamada llama.
149 Los calabozos lóbregos á gritos
150 Ya parece que se hunden ¡Qué molesto
151 Desorden!...... ¡qué funesto,
152 Qué terrible lugar donde severo
153 Descarga Dios su brazo justiciero!
154 ¡Oh! cuántos condenados

155 Como en ardientes hornos encendidos
156 Se ven amontonados!
157 Retumban con sus grandes alaridos
158 Las subterráneas bóvedas, y cuando
159 Los demonios...... qué es esto? delirando
160 Atónito el discurso titubea.
161 Y cuando los demonios con horrible
162 Presencia...... yo deliro
163 Con la fuerte impresión de la terrible
164 Imagen de esta idea.
165 Me agita el susto, y asombrado miro .....
166 Todo el infierno junto
167 Se le presenta á mi alma en este punto.

El poeta pinta en los versos anteriores con pocas palabras, pero de una manera viva y animada, las penas *físicas* del infierno, habiéndolo hecho antes con las penas *morales*. Como nuestro libro no es de teología sino de literatura, no nos toca discutir sobre el destino del malvado en el otro mundo; pero sí debemos manifestar que Navarrete ha escrito como debe hacerlo, es decir, según la teología cristiana, la cual enseña que en el infierno hay pena de *daño* y pena de *sentido*: la primera es el sentimiento de haber perdido la felicidad eterna, y la segunda es el dolor causado por un fuego que nunca se apagará. Es verdad que se citan algunos santos padres que tomaban el fuego en sentido metafórico; pero los más de ellos opinan que se trata de un fuego material. (Véase entre otros á Petavio Dogm. Teol., tít. 3, lib. 3, cap. 5.)

Humo bosteza (verso 142). Al hablar de Sartorio hemos dicho que *bostezar* nos parece prosaico. Respecto á su uso en sentido de verbo activo, explicamos al hablar de Ochoa, Tagle, etc., que aun buenos poetas acostumbran, como licencia, usar algunas veces los verbos neutros en significación de transitivos.

Volviendo en sí el poeta de su espantoso delirio dirige á Dios una súplica fervorosa, y concluye apostrofando tiernamente á su lira: esa apóstrofe fué inspirada seguramente por los primeros versos del salmo 136.

168 No me llames ¡oh Dios! aun todavía;
169 Mas cuando sea llevada el alma mía
170 A tu presencia augusta, oh Juez eterno,
171 No la arrojes, Señor, en el infierno.

172 Muévate mi congoja y mi gemido:
173 Mi corazón doliente,
174 Que sale por los ojos derretido.
175 Quédate á Dios en lagrimas bañada
176 De este álamo pendiente
177 Cítara triste, y á tu voz cansada
178 Prosiga de mis ojos la corriente.

A las bellezas que hemos señalado en el poema de Navarrete, hay que agregar la regularidad del plan, el lenguaje claro y correcto, la sencillez clásica del estilo, la versificación armoniosa y una sobriedad de buen gusto en las figuras. Los pocos defectos que se encuentran desaparecen al lado de tantas buenas cualidades, las cuales en nuestro concepto, hacen merecer al poemita de nuestro autor la calificación de *obra maestra.*

Respecto á las demás composiciones de Navarrete, de que hemos hablado, podemos decir también que no obstante sus defectos, son generalmente de mérito, no sólo porque esos defectos son pocos, sino porque no hay obra humana que carezca de ellos, en mayor ó menor grado. Además, el crítico nunca debe olvidar las circunstancias que disculpan á un escritor, y en Navarrete concurren la de la época y la del país en que vivió. En tiempo de Navarrete aun adolecía la literatura española del prosaísmo, y ciertamente no eran las circunstancias de la Nueva España las más á propósito para corregir ese defecto. Casi apartados los mexicanos de comunicación con el mundo civilizado; reducidos á estudios de reglamento; no pudiendo leer sino ciertos y determinados libros; dominando en todo y por todo ese sistema gubernativo que tiene por principio, so pretexto de protección, la ingerencia del gobierno en todos los actos de la vida humana, y que reduce al individuo á una perpetua niñez; en medio de una población en su mayor parte ignorante y abatida; reinando la monotonía en las costumbres de la vida social; todo esto era lo más á propósito para helar la imaginación más ardiente, para impedir toda inspiración, para matar el ingenio. Gran talento fué, pues, el de Navarrete cuando pudo producir las obras que hemos examinado, sobreponiéndose á las circunstancias que le rodeaban, y mereciendo justamente lo que de él ha dicho el poeta español Zorrilla: «*Los defectos de sus obras son los de su tiempo, y sus bellezas y excelencias le son propias y personales.*»

México, pues, puede enorgullecerse de tener en Navarrete un gran poeta, un verdadero poeta, uno de esos hombres á quienes Enio llamaba *sagrados*, porque los consideraba como un presente de los dioses, y de los cuales dijo el elocuente orador romano en su oración por Arquias: «El nombre de poeta le respetan aún las naciones bárbaras; las rocas y los desiertos responden á sus voces; las mismas fieras se detienen como encantadas al oír sus acentos.»

CAPITULO X.

Carácter y estado de la poesía mexicana en el siglo XVIII y principios del XIX, antes de la Independencia.—Poetas mexicanos más dignos de mencionarse en ese período.—Poetas de transición.

La poesía mexicana durante el siglo XVIII y principios del XIX, antes de la Independencia, está caracterizada por los cuatro escritores de que hemos hablado en los últimos capítulos, el Padre Abad, latinista; Ruiz de León, gongorista; Sartorio, prosaico; Navarrete, principal restaurador de la poesía lírica y objetiva en México.

Según hemos manifestado en otro lugar, el idioma latino se cultivó cuidadosamente en Nueva España desde la conquista, gusto que se perpetuó hasta hacerse la Independencia; después de ella es, cuando el uso de ese idioma se ha ido abandonando entre nosotros, al grado de que hoy es muy rara la persona que lo posee medianamente: en los colegios nacionales y privados se enseña con superficialidad, y últimamente en uno de los Estados más importantes de la República se ha omitido en el plan oficial de estudios. Estos son los hechos sobre cuyos antecedentes y resultados conviene hacer algunas observaciones.

En la Edad Media, la literatura conservó un doble carácter, hubo una literatura en idioma latino común á toda Europa, sirviendo de lengua universal, siendo el lazo de unión entre las diversas naciones: el latín no sólo servía para el culto religioso, sino para los negocios públicos, y sobre todo para conservar los conocimientos. Al mismo tiempo hubo una literatura poética en la lengua particular de cada pueblo. Por esto los esfuerzos de los grandes hombres que favorecieron el desarrollo intelectual en Europa, como Teodorico, Carlo Magno y Alfredo se dirigieron hacia esos

dos objetos, queriendo dejar intactos en lengua latina los conocimientos que se poseían, y al mismo tiempo formar el idioma nacional, y por medio de él conservar los monumentos poéticos. De aquí se deduce que el uso del latín fué útil mientras se formaban las lenguas modernas; pero que formadas éstas no han resultado ventajas sino más bien inconvenientes al escribir en idioma latino. Esos inconvenientes son: que lo escrito en latín se reservaba únicamente para las personas que le conocían, quedando ininteligible para la multitud; que un gran número de talentos dejaban de ejercer influencia en sus naciones porque agotaban las fuerzas al escribir en lengua muerta lo que concebían con entusiasmo y energía en su idioma vivo; que muchas composiciones poéticas, en idiomas antiguos de Europa, perecieron, porque fueron puestas en prosa latina como historias fabulosas, siendo pura poesía y tradición heroica.

Sin embargo, esos inconvenientes de escribir en latín no suponen que deba abandonarse al extremo que se ha abandonado en México, porque todavía tiene usos muy importantes y aun necesarios, á saber, el conocimiento directo de la literatara romana, que es la mejor imitación de la verdaderamente clásica, la griega; el uso propio y conveniente del tecnicismo científico; el conocimiento exacto de la etimología castellana, pues las cuatro quintas partes de las voces españolas se derivan del idioma latino.

Sea lo que fuere de todo lo dicho, lo cierto es que en México, como en Europa, ha habido una literatura en latín y otra en la lengua nacional, y por este hecho el historiador no debe omitir aquella aunque sea poco comprendida. En España privó tanto el idioma latino, en tiempo de los Reyes católicos, que aun algunas damas le enseñaban; y el maestro Pero Ximénez de Próxamo llegó á decir en *El Lucero de la Vida cristiana:* «El defecto de nuestra lengua castellana, en la cual por su imperfección no podemos bien declarar las cosas altas é sotiles, nin sus propiedades, assy como en la lengua latina, que es perfectísima.» Lo mismo substancialmente se había dicho y practicado en Italia, desdeñando los doctos escribir en el idioma patrio.

El gongorismo, según explicamos en el capítulo 4º, na-

ció en el siglo XVII, y se perpetuó por medio de algunos escritores hasta principios del XIX, siendo digno de observar que la escuela gongorista tuvo en México, relativamente hablando, más adeptos que en España, y aun parece haberse exagerado más el sistema entre nosotros que en la Península. No nos detenemos en caracterizar el gongorismo porque ya lo hemos hecho, especialmente al tratar de Sor Juana Inés de la Cruz.

Por una de esas reacciones exageradas, tan comunes en la historia del espíritu humano, al gongorismo sucedió el prosaísmo, esto es, al abuso de las galas poéticas la carencia de ellas. Lutero decía que el espíritu humano es como un ebrio á caballo, que si se le endereza de un lado se tuerce del otro. Véase lo que hemos dicho sobre el prosaísmo al tratar de Sartorio.

La verdadera poesía, el término medio conveniente, se encuentra entre el gongorismo y el prosaísmo, término medio que restablecieron en España Meléndez y Moratin, aquel respecto á la poesía lírica y éste de la dramática. Nuestro Meléndez fué el padre Navarrette, y nuestro Moratin fué Gorostiza: nos remitimos á los capítulos relativos á estos dos escritores.

Los asuntos tratados por los poetas mexicanos en la época que ahora nos ocupa eran espontáneos á veces, dictados por sus particulares inspiraciones y por sus propios sentimientos; pero el carácter dominante de la poesía colonial fué el de ser obra de circunstancias, de manera que lo dicho en el capítulo IV sobre los siglos XVI y XVII puede aplicarse al XVIII y los principios del XIX. Los poetas de Nueva España pulsaban sus liras especialmente cuando nacía un príncipe ó moría un Rey, cuando entraba á México un Virrey ó un Arzobispo, cuando se consagraba una iglesia ó se canonizaba un santo, al colocarse una estatua ó al ganarse una batalla. Esto último se halla frecuentemente en los poetas de Nueva España, durante la guerra de Independencia, siempre que los españoles obtenían algún triunfo de los insurgentes. Nos servirán de ejemplo sobre este particular los nombres de tres escritores de los cuales hablaremos más adelante: Bravo Lagunas, Colombini y Montaña.

No sólo sería falta de crítica, sino verdadera necedad,

censurar á los poetas de la época colonial porque escribían en favor de los españoles; sería tan ridículo como condenar en un tiempo posterior á los que cantaron la Independencia mexicana. La literatura, con pocas excepciones, es la expresión de las ideas, de las opiniones, de las creencias y de las costumbres dominantes. En comprobación de esto bastará observar que la Virgen de Guadalupe, la deidad indígena de México, ha sido cantada con aplauso general desde el Príncipe Tepaneca Plácido, en el siglo XVI, hasta Carpio y otros en nuestros días.

El movimiento literario de Nueva España, comenzado desde que se hizo la conquista y continuado en el siglo XVII, no decayó en el XVIII ni á principios del XIX, como lo demuestran los hechos que vamos á referir.

En el siglo XVIII y principios del XIX hubo en México muchos certámenes poéticos, promovidos especialmente por la Universidad, todos muy concurridos y animados. De las composiciones premiadas se imprimían y daban á luz colecciones con nombres como estos: El Coloso Elocuente; Letras Laureadas; Cantos de las Musas Mexicanas; Obras de Elocuencia y Poesía. Los poetas mexicanos también publicaban sus obras aisladamente, y con frecuencia se valieron de los periódicos la *Gaceta* y el *Diario*, desde principios del siglo XVIII, siendo digno de observar que hasta esa época aparecieron diarios de literatura en Inglaterra, Holanda y otros países de Europa: la primera nación que hizo uso de ellos fué Francia en 1665. *(Journal des savans)*. En Roma, el *Diario de los Literatos* apareció en el año de 1668. El primero que publicó en México gacetas ó periódicos, fué el Illmo. Don Juan Ignacio Castorena y Ursúa, natural de Zacatecas, doctor, teólogo, capellán y predicador de Carlos II, Obispo de Yucatán, etc. Murió en 1733. El *Diario Literario*, por Alzate, se publicó en 1768, y sus Gacetas de Literatura desde 1788; *El Mentor Mexicano*, periódico literario por Barquera, fué de 1811; *La Censora Mexicana*, periódico literario por Fr. Francisco Aguilar, 1812. El *Diario de México*, que comenzó á principios del siglo XVIII, se debe á los esfuerzos de Jacobo Villaurrutia.

Como una prueba de la animación que había en los concursos literarios de Nueva España, citaremos el siguiente caso que refiere Beristain en su *Biblioteca:* «Aunque en 1797

se hizo la erección de la estatua de Carlos IV, fué hecha de estuco dorado por el insigne escultor valenciano D. Manuel Tolsa, mientras fundía la de metal, lo que no pudo verificarse hasta 1803 por haber interceptado los ingleses la calamina que venía de Europa. Para celebrar este glorioso suceso excité á los ingenios mexicanos con seis premios de á 50 pesos cada uno, á los asuntos siguientes: 1º Al mejor soneto en elogio de la bondad con que el Rey había permitido á México el honor de su estatua. 2º A la mejor inscripción latina para el pedestal de la estatua. 3º A las mejores octavas reales en alabanza de la generosidad del Virrey Marqués de Branciforti, que costeó los gastos de la estatua. 4º A la mejor oda castellana en elogio de la lealtad mexicana. 5º Al mejor epigrama latino en honor del escultor D. Manuel Tolsa. 6º Al mejor romance endecasílabo descriptivo de la estatua, de su pedestal y de la plaza. Y si no concurrieron trescientos poetas como en el certamen de 1585 que refiere Balbuena, hubo más de doscientos en el corto espacio de cinco días que pudo darse de plazo.»

Beristain confirma su dicho, respecto al gran número de poetas que había en aquel tiempo, citando prolijamente en los correspondientes artículos de su *Biblioteca* las obras de más de cien escritores en verso.

Entre los escritos del siglo XVIII que pueden consultarse, para conocer la gran pompa y festivo aparato con que se celebraban en México los certámenes literarios, recordamos el opúsculo intitulado «Amorosa contienda de Francia, Italia, y España sobre la augusta persona del Sr. D. Carlos III.» (México 1761.) Allí se verá que sólo para la publicación del certamen se acostumbraba una vistosa procesión, la cual recorría las principales calles de la ciudad en medio de repiques; muy adornados los balcones y las puertas de las casas. Precedían la procesión gran número de atabaleros, seguían muchos estudiantes en cabalgaduras, después los caballeros principales de la ciudad mezclados con la mitad de los doctores, montados en mulas ó en caballos ricamente enjaezados; concurrían también algunos prelados, empleados públicos y comisiones de las comunidades religiosas. Cerraba la procesión un sujeto distinguido, en magnífico caballo, llevando un cartel en forma de estandarte, donde se anunciaba el certamen, cartel que se adornaba

primorosamente con pinturas alegóricas. Al lado de la persona que le conducía, caminaba el fiscal y el secretario del certamen, seguidos de sus criados, vestidos con costosas libreas. Iban al último algunos soldados de guardia para conservar orden entre la gran multitud que asistía á aquellas fiestas en coche, á caballo y á pie. La procesión salía de la casa del que conducía el estandarte, adornado lo mejor posible interior y exteriormente, y terminaba en la Universidad, donde era recibida por la mitad de los doctores á quienes precedía el rector. En la Aula mayor, el secretario recitaba una poesía, y manifestaba los asuntos del certamen. El conductor del cartel volvía á su casa con los doctores y otras personas notables para obsequiarlas con un magnífico refresco. El anuncio del certamen quedaba fijado en la puerta de la Universidad.

El gusto que los mexicanos conservaban á la poesía en la época que nos ocupa, se descubre también por la existencia de varias academias literarias que había entonces, como las llamadas La Encarnación y San José, San Felipe Neri, la Arcadia y algunas otras, entre ellas la que fundó el mercenario Antonio Segura Troncoso.

No está por demás manifestar aquí que en México, durante la época colonial, no sólo hubo bibliotecas en las Universidades, catedrales, conventos y colegios, sino que algunos particulares las tuvieron abundantes y escogidas, como el felipense José Peredo, el Dr. Ramón Pérez Anertariz, canónigo de Valladolid, el felipense José Pichardo, el literato poblano José Torija, y Silvestre Díaz Vega, director del ramo de tabacos. El Dr. Cristóbal Villarreal, oidor de México, tenía adornada su librería con los retratos de los más famosos literatos de ambos continentes. En el siglo XVII Sor Juana poseyó una biblioteca de 4,000 volúmenes.

Si bien lo referido demuestra el progreso literario de México en el siglo XVIII y principios del XIX, esto no significa que todos los escritores en verso de entonces fueran buenos poetas; por el contrario, la mayoría de los citados por Beristain, resultan meros aficionados á la poesía y muchos de ellos malos versistas.

Efectivamente, si tomamos en una mano la *Biblioteca* de Beristain y en otra las composiciones á que se refiere, ve-

remos que la mayor parte son del tenor siguiente: Un mal soneto castellano ó un epigrama en latín macarrónico para algún arco triunfal; un devocionario gongorino, algún romance prosaico; elementos didácticos fríos y descarnados; biografías, narraciones ó descripciones cansadas, verdaderamente soporíferas: todo, menos talento poético, imaginación creadora, verdadero sentimiento, buen gusto. Ahora bien, si los bibliógrafos como Beristain están obligados á dar noticia de todas las obras que conocen, buenas ó malas, de importancia ó sin ella, no sucede lo mismo con el que escribe una historia literaria, cuyo espíritu es muy diverso; y por lo tanto, nos reduciremos á citar aquí, por orden cronológico, solamente los poetas mexicanos del siglo XVIII y principios del XIX, que por vía de ejemplo, ó algún otro motivo, aparezcan más dignos de mencionarse.



D. Luis Antonio Aguilar, natural de México, presbítero, abogado de la real audiencia, etc. Escribió unos discursos relativos á los misterios de la Trinidad y Encarnación (México, 1707) y un opúsculo en verso con el título que veremos luego.

Pueden leerse las composiciones de Aguilar como ejemplo de los versos teológicos que se usaron en Nueva España, de erudición pesada, de estilo soñoliento, de lenguaje prosaico, de conceptos obscuros, en una palabra, apartados del genio de la verdadera poesía. Bastará copiar literalmente el título de la segunda composición citada y las primeras cuartetas: «Ley de gracia, y gracia inmaculada de la ley, que en Metáfora de Pan en Jurídico libelo proclama, y en Cronográfico Sacratísimo de la venida de Cristo discanta la musa del Lic. D. Luis Antonio de Aguilar, Abogado de esta real Audiencia, y Capellán del convento de Religiosas de la Concepción de esta ciudad. Y si la una dirige á Nuestro Muy Santo Padre *Clemente XI*, de felice recordación, para que declare por de fe el misterio; entrambas dedica, y consagra al Ilustrísimo, y Excelentísimo Señor Doctor *D. Juan de Ortega Montañez* Arzobispo de México, Virrey, Gobernador, y Capitán General que ha sido de esta Nueva España.» (México, 1707.)

Santísimo Padre á quien
De aquesa Tiara el imperio,
No menos que el mismo Dios
Gustó de enviarle del cielo.

Pues cuando vos de escaparle
Tratabais sin duda el cuerpo
A cogeros vino como
A el negarle cogió á Pedro. (*a*)

Aluciva á las veces, que renunció la Tiara.
(*a*) Luc. cap. 22.
Conversus Dominus respexit Petrum.

Cuando con la Galilea
Sentado en el atrio suelo
Obtuvo en la negación
El *volumus esse acceptum.* (*b*)

(*b*) Luc. ubi sup.
Et egressus foras flevit amare Refertur.
Opinio multorum filofph.
Aserent negat. Divi. Petr.
Fuis. ex vide Cre. secutaam.

En vos por tan absoluto,
Que la Premoción entiendo
No la hay, puesto, que Papa
Sois en fuerza del Decreto. (*c*)

(*c*) Reg. cap. 2.
Suscitabo mihi Sacerdotem fidelem qui juxta cor meum, et animam faciet.

De que sabéis que el ser Papa
Del Cielo os vino derecho,
Pues á el ordenarlo el Padre
Bajó el Espíritu á hacerlo. (*d*)

(*d*) Joam. cap. 14.
Sed ut cognoscat mundus quia diligo Patrem; et sicut mandatum dedit mihi Pater sic facio.

Y sabéis que el Papa es
De todo el cristiano Pueblo,
Y su junta (*e*) la cabeza (*f*)
Según lo dice hasta el griego.

(*e*) (*f*) Div. Paul. Epist. 12 ad Roman.
Multi unum corpus sumus et ad Eph. 2. et 4. n. 12. Timoth. 1. n. 4, et 1. fol. Apocalip. 13. n. 14. Ipse est caput corporis, Ecclesiæ.

Lic. Diego Calderón Velarde.—Natural de Puebla, cura beneficiado de la Villa de Córdoba. Escribió *Un acto de contrición* en cincuenta y siete décimas que mereció im-

primirse tres veces. Sin embargo de esto y de los elogios de Beristain, citamos la obra de Velarde como muestra de la pésima poesía religiosa que agradó en Nueva España, especialmente durante el siglo XVIII.

Presbitero Manuel Zumaya —Mexicano, muy estimado del Virrey Linares por su habilidad en la música. Tradujo al español varias óperas italianas y escribió una original intitulada *Partenope*, la cual se representó en el palacio virreinal para celebrar el natalicio de Felipe V: fué impresa en 1711. También escribió una pieza dramática *El Rodrigo*, que igualmente se representó en el palacio virreinal, en celebridad del nacimiento del príncipe Luis Fernando: se imprimió en 1708. Zumaya murió siendo cura en Oaxaca.

Por lo que hemos dicho acerca de Zumaya se ve, que en el palacio virreinal de la capital de Nueva España se representaban piezas dramáticas, y ahora agregaremos algunas noticias, conducentes á la historia del arte dramático en México. En el citado palacio había un pequeño teatro. En los papeles periódicos de la época colonial, como *El Diario*, se daba aviso de las representaciones verificadas en la capital. Muchas piezas teatrales de autores mexicanos se han perdido, no quedando ni aun su nombre, como sucede con las que escribieron Guridi Alcocer é Iturriaga, de quien hablaremos luego. Las comedias estaban sujetas en México á previa censura, habiendo censores especiales de teatro. El virrey Bernardo Gálvez dió unas *Ordenanzas para el Teatro de Comedias de México* (1786.) Silvestre Díaz Vega escribió un *discurso sobre dramas y su representación* (México, 1786.) «Reglas de gobierno del Teatro de Comedias de México, y reglamento para la policía de los Actores y Espectadores.» (México, 1786.) D. Jacobo Villaurrutia, de quien tratamos en la sección de prosistas, y que estuvo encargado por mucho tiempo de la edición del *Diario* de México, excitó al público, con premios, para el estudio de la poesía dramática.

José Antonio Pérez Fuente y Manuel Santos Salazar.—Citamos á estos escritores como poetas indohispanos, según lo explicado en el capítulo I.

Pérez Fuente, cura de Amecameca, donde nació, fué autor de una comedia en lengua azteca, intitulada «*El Portento*

Mexicano, relativo á la aparición de la Virgen de Guadalupe.» (M.S.) «Veinte loas en verso mexicano» (M.S.) «Los misterios del Rosario en verso mexicano» (M.S.) Pérez Fuente floreció á principios del siglo XVIII.

Manuel Santos Salazar, de quien Beristain dice lo siguiente:

«Salazar (D. Manuel Santos), natural de la ciudad de Tlaxcala, y descendiente de las primeras y más ilustres familias de aquella noble y antigua república. Ordenado de presbítero, fué cura párroco de Santa Cruz Coscacuatlicpa en el obispado de la Puebla. De este eclesiástico hizo mención el caballero Boturini, asegurando que tenía en su poder una *tabla*, hecha por Salazar, que formaba el calendario de los mexicanos: y también un *cómputo cronológico* de las dos naciones tlaxcalteca y mexicana, que existía original en el tomo 18, de su *Museo Indico.* Escribió también:

«Coloquio en lengua Mexicana de la Invención de la Santa Cruz por Santa Elena, escrito el año de 1714, con una pequeña pieza Dramática en la misma Lengua.» Existe M.S. en 4°, en la Biblioteca de la Universidad de México. —En el coloquio después de hablar Constantino, hijo de Santa Elena, canta la música así:

«Intlahtocayotl melahuac
Caye yninel tococatzin
In Teotl Toteyocolcatzin
Tlahtoani cemanahuac.»

Que en castellano quiere decir:

«El Imperio verdadoro
Es ya el de la Fe
Del Dios Criador,
Y Señor del Universo.»

Nosotros hemos visto una traducción libre del coloquio de Salazar hecha al castellano por F. P. T. (1890.) La obra dramática de Salazar nos parece de poco ó ningún mérito literario, motivo por el cual no nos extendemos en hablar de ella; domina en el coloquio el prosaísmo, así como las chocarrerías y los anacronismos. Esa clase de composiciones, fueron, sin embargo, aceptables en su época, como elemento de enseñanza religiosa. Véase lo que hemos dicho de las *loas* al tratar de Sor Juana, y de los *autos*, al hablar de Eslava.

Pedro Juan Arriola.—Nació en Guanajuato, 1698, y entró de Jesuita en Tepozotlán, 1715. Fué de los poetas más apreciados de su tiempo y muy fecundo. Tenemos noticia de las siguientes composiciones suyas. Una obra que lleva el título de *Poema lírico*, pero que es narrativo, la vida de Santa Rosalía: el Sr. García Icazbalceta posee un precioso ejemplar manuscrito que hemos consultado. El poema está en décimas de mal gusto. Glosa en catorce sonetos del muy conocido que comienza así

No me mueve mi Dios para quererte.........

(M.S. que existía en la Biblioteca del colegio de San Gregorio.)

Panegírico de San Ignacio de Loyola en verso castellano. (M.S. que existía en la Universidad.) «Canción de un desengaño,» impresa varias veces, imitación de la que escribió el Padre Bocanegra, y que insertamos en el capítulo IV. La del Padre Arriola, aunque de estilo gongorino y con algunas caídas prosaicas, se recomienda por el lenguaje castizo y la versificación generalmente buena. También se ensayó Arriola en la poesía dramática, publicando en México una comedia, sin nombre del autor, con el título de «No hay mayor mal que los celos.»

D. Diego Ambrosio Orcolaga, natural de México, alumno de su Universidad y abogado de la Audiencia. Las composiciones suyas que vamos á citar pueden leerse como muestra del mal gusto de la época en poesía descriptiva y didáctica. «Las Tres Gracias,» poema descriptivo de los regocijos públicos, con que México celebró por tres semanas el nacimiento del serenísimo infante D. Felipe Pedro Gabriel (México, 1713). «La luz del faro más pura, fijo Norte de la juventud en las incultas sendas de su noche. Discurso métrico-moral y político: ó Consejo de Lauro á Lelio contra el amor profano.» (México, 1718.)

D. José Villerías y Roelas, natural de México y abogado de su Audiencia, perito en las lenguas latina y griega, así como en las letras humanas. Murió en 1728 cuando apenas contaba 33 años de edad. Entre diversas obras que escribió, conviene citar aquí la siguiente mencionada por Beristain: «*Salomonis Hierosolymorum Regis Egogle, sivi Canticum Canticorum hebraico carmine ab eodem*

conscriptum, nunc ad fidem Vulgate Editionis latinis versibus redditum ann 1725. Comienza esta preciosa obrita así: *Oscula purpureis figat mihi blanda labellis*.... » Por lo visto, no fué D. José Joaquín Pesado, según creen algunos, el introductor de la poesía hebraica en México.

D. José Luis Velasco Arellano.—De este escritor dice Beristain lo siguiente: «Ingenio feliz de la Nueva España, notario de la curia eclesiástica de México y del tribunal de la Inquisición; presidente de la academia de poesía llamada de la Encarnación y San José. Escribió: Saeta amorosa. Estímulo cristiano: Canto moral (México 1711). Católico Triunfo de Felipe V. Poema heroico (México, 1711). Llanto por la muerte del Delfín de Francia (México, 1712.) Epica solemne, y plausible demostración en elogio del Patriarca San José (México, 1718). Elogio poético del Ven. Fr. Antonio Margil de Jesús, Misionero Apostólico, y Fundador de los colegios de Propaganda Fide del Orden de San Francisco de la Nueva España (México, 1726). Parentación fúnebre Nenia lacrimosa en la muerte del Illmo. Sr. D. Fr. José Lanciego, Arzobispo de México (Imp., 1728). Desengaño moral en Selva libre (México 1711). Es una explicación en verso de la tabla de Cebes, moralizada cristianamente, y comienza así:

> Pobre y desnuda vas, Filosofía;
> Así Ariosto cantaba; y yo este día
> Desvalido, confuso, triste y solo
> A las vertientes llego del Pactolo.
> En cuya selva amena
> Por aliviar mi pena
> Recogeré entretanto
> Los amargos raudales de mi llanto:
> Y en su sitio frondoso
> Hallaré, si es que puedo, algún reposo,
> Del mundo y sus placeres olvidado,
> Me retiro á vivir desengañado.........»

D. Andrés Bernal Salvatierra, mexicano, alumno de la Universidad de México y cura párroco de Ixtlahuaca. Escribió una obra en verso que pude leerse como ejemplo de la poesía mística colonial, generalmente sin mérito literario. Esa obra lleva el título de *Camino verdadero: Coloquio dulcísimo entre Jesucristo y el alma de su esposa* (México, 1728.)

Doña Ana Zúñiga.—Nació en México y fué una de las poetisas más celebradas de su época. Tres veces ganó premios en los certámenes literarios: uno en 1724 con motivo de la exaltación al trono de Luis I; otro en 1730 cuando se celebró la canonización de San Juan de la Cruz, y otro en la coronación de Fernando VI. Véanse los opúsculos *Letras laureadas; Segundo quince de Enero; Coloso Elocuente.*

Fr. Pedro Reinoso, natural de Nueva España, maestro teólogo del orden de la Merced, catedrático de retórica en México. No fué poeta, pero nos parece conveniente citarle aquí por haber escrito, entre otras obras, las dos siguientes: *De sillabarum cuantitate ac versificandi ratione utroque idiomate, Hispano scilicet et Latino* (México, 1730): esta última obra es de mucho trabajo, y en ella manifiesta su autor el profundo conocimiento que tenía de las bellas letras y del idioma latino. Sin embargo, el *Vocabulario* del padre Reinoso fué impugnado, con mucha erudición, por José Menéndez, doctor mexicano (1734).

P. Francisco Castro, natural de Madrid, jesuita de la provincia de México. Según Beristain escribió: «*La Octava Maravilla, y sin segundo milagro de México, perpetuado en las Rosas de Guadalupe*» (México, 1730). Es un poema de bastante mérito, en que se pinta y elogia la milagrosa aparición de la Santísima Virgen María en el cerro de Tepeyac, cerca de México. Tiene cinco cantos y todos los primores de la epopeya, aunque el estilo es algo duro. El caballero Butorini atribuyó equivocadamente esta obra al padre Juan Carnero, jesuita, á causa de haberse publicado juntos éste y el poema de la *Pasión de Cristo* de dicho Carnero.»

D. José Bernárdez de Ribera, Conde de Santiago de la Laguna, natural de Zacatecas y coronel de infantería. Le citamos como ejemplo de poeta didáctico de su época, en la Nueva España. Todos saben que la poesía didáctica es género cercano á la prosa; pero mucho más cuando se usa tan llanamente como casi siempre se usó en México. Ejemplo de ello puede ser la siguiente obra del escritor que nos ocupa: «*Institutiones, sive Epitome Juris Civilis, carmine latino, in gratiam tyronum, qui jurisprudentiæ studio vacant, opus elaboratum*» (Mexici, 1733). El conde de la Laguna escribió otras obras que no interesa citar aquí.

P. Santiago Zamora, de quien Beristain da la siguiente noticia: «Nació en la villa de Xalapa de la Feria del obispado de la Puebla de los Angeles á 22 de Julio de 1670, y profesó el instituto de los jesuitas en la provincia de México á 8 de Mayo de 1687. Enseñó las letras humanas muchos años, tan venerado por su ilustración en ellas, como por los muchos discípulos que tuvo y vió colocados en los primeros puestos de la República y de la Iglesia. Murió de 67 años en 1727, habiendo escrito: «Prosodia de la lengua latina.» Impresa muchas veces en México. «De la naturaleza y partes de la Gramática Latina» (México, 1735). «Descripciones poéticas para uso de las escuelas de Letras Humanas.» Impresa en México varias veces. «Epigrammanta Latina» (Mexici, 1729). «Arte para hacer Elogios Dedicatorios.» M.S. «Adversaria historica et miscelanea.» M. S. «Instrucción para hacer con buen gusto los Vejámenes escolásticos y los Certámenes poéticos.» M.S. en la Biblioteca de la Universidad de México. Quiero copiar aquí uno de los *Epigramas* de nuestro Zamora, y es el que hizo en elogio de Luis el grande de Francia, por si se le halla igual en el parnaso gálico.

«¿Quis jacet hic? Cæsar. Cæsar? Proh! Cæsare majus.
Majus? Pompejus Cæsare major erat.
Pompejusne jacet? Pompejo majus. In Orbe
Quid majus? Macedo majus utroque fuit.
Hicne jacet Macedo? Jacet hic (proh!) majus et illo.
Majus quam Macedo Thetide natus erat.
Æacides numquid jacet hic tumulatus Achilles?
¡Proh dolor! Hic magno majus Achilles jacet.
Æacides, Macedo, Pompejus, Cæsar in unum.
Collati tecum, Ludovice, minus.»

Ortiz en su obra «*México como nación independiente,*» califica de obra clásica los epigramas latinos de Zamora.

Miguel Reyna, natural de Puebla, Doctor y canónigo de Valladolid de Michoacán. Escribió *La Elocuencia del Silencio* (Madrid, 1738). Es la vida de San Juan Nepomuceno, con forma gongorina, sin mérito alguno literario. «*La Elocuencia del silencio*» es de estilo cansado, versificación descuidada y falta de adorno artístico: el nudo del poema se reduce á la guerra que el infierno hace á San Juan Nepomuceno. Hay un episodio, sin enlace con la acción principal, y es la

noticia de la aparición de la Virgen de los Remedios. Empero, la vida de San Juan Nepomuceno tiene todo el atractivo, todo el interés necesario para formar un buen poema religioso, un magnífico auto, un precioso romance ó una interesante leyenda. Reyna calificó impropiamente su obra de *poema heroico.*

Granados, en las «*Tardes americanas*,» hace muchos elogios del poema de Reyna; pero Ticknor, más acertadamente, le cita como muestra *de los defectos de su tiempo (Historia de la literatura española).*

Fr. José Castro, franciscano, natural de Zacatecas, misionero apostólico, vocal en el Capítulo general de Roma, 1688, etc. De los libros que escribió citaremos aquí un «*Viaje de Zacatecas á Roma y de Roma á Zacatecas.*» Está en verso y fué impreso tres veces, una en Europa y dos en México; la última edición es de 1745. Beristain califica ese viaje de curioso y festivo, pero nosotros nada podemos decir acerca de él, porque no hemos logrado conocerle. Otros viajes, en verso, se escribieron en México, de los cuales hemos citado algunos en el curso de la presente obra.

D. Manuel Rivas.—Le mencionamos aquí por haber escrito sobre versificación, según consta de la siguiente noticia de Beristain:

«D. Manuel Rivas, natural de la ciudad de México, y preceptor en ella de gramática latina más de 20 años. Escribió: «*Construcción gramatical de los himnos del breviario y misal romanos, dividida en siete libros con la explicación y medida de sus versos.*» Impreso por la tercera vez, con adiciones, en México, por Rivera, 1747. 8º La primera edición de esta obra útil fué en 1738. El autor tuvo presente la *Exposición de los Himnos* de Antonio Nebrija de 1567 y las observaciones, que sobre los mismos hizo en 1577 el Mtro. Pedro Rosales, maestro de latinidad en Burgos: y aunque le sirvieron de Norte, no puede ponerse en duda, que la obra de nuestro Rivas es más completa. En 1768 hizo una cuarta edición el franciscano Fr. José Calzada, quien lejos de hacer algún elogio al traductor mexicano, pretendió darse por autor de la obra."

P. José Mariano Vallarta y Palma.—Hablaremos de este sabio mexicano en la sección de los prosistas, y aquí sólo citamos una de sus obras que tiene relación con la poe-

sía. Esa obra es un tratado de retórica y poética impresa en México, 1753, la cual se reimprimió en Bolonia y se adoptó para el uso de las escuelas pías de aquella ciudad. El título de la retórica y poética de Vallarta se halla alterado en la *Biblioteca* de Beristain, por lo cual vamos á copiarle aquí literalmente: «*De arte retórica, et poetica Institutiones á Patre Petro María La Torre é Societate Jesu olim elaboratæ: nunc vero á P. Josepho Mariano Vallarta ejusdem societatis accessione quandam locupletæ: adjecto quoque de latinæ orationis elegantiis appencicula commodiores factæ: ad eorum usum. Qui in regali, et Antiquiori Divi Ildefonsi Collegio Mexicano Litterarum studiis operam navant.» (Mexici, 1753).* Las reglas que da el P. Vallarta son las recibidas generalmente entre los preceptistas, descubriéndose el mal gusto de la época, al ocuparse en los *juegos poéticos*, como los símbolos, anagramas, centones, etc.

Francisco Javier Clavijero.—Le citamos aquí como autor de una composición poética, cuyo género fué característico de la literatura colonial. Nos referimos á un «Certamen poético para la noche de Navidad del año de 1753 presentando al Niño Jesús bajo la alegoría de Pan.» Tales *Certámenes* se escribían cada año, y se encargaban á los maestros de retórica del Colegio Máximo de S. Pedro y S. Pablo. No tenemos noticia de que se haya impreso ninguno de esos certámenes. El de Clavijero existía manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de México. También hay que citar á Clavijero como autor de algunas poesías de las que hemos llamado indo-hispanas, capítulo I, en idioma indígena y con forma según el arte europeo.

Por último, debemos agregar que el escritor, objeto de este artículo, formó un «Plan de una Academia de Ciencias y bellas letras.»

Al tratar de los historiadores hablaremos largamente de Clavijero.

D. Antonio Joaquín de Rivadeneyra y Barrientos.—Nació en Puebla por el año de 1710, de una familia ilustre. Estuvo en España donde fué apreciado por los principales personajes de la corte, volviendo á México para desempeñar el cargo de oidor. En 1752 publicó en Madrid una obra en tres tomos con el título de «El Pasatiempo.» Es un poema que trata de la historia del mundo desde la

creación hasta Fernando VI. El Jesuita Villarruvia calificó ese trabajo poético de esta manera: «Obra de buen gusto del siglo, trabajada según el modelo de los sabios y de vastísimo estudio.» Ortiz, en su obra ya citada, dice que el poema de Rivadeneyra no está muy arreglado al arte; pero que es de regular mérito y de mucho trabajo.

Habiendo visto nosotros un ejemplar del *Pasatiempo*, vamos á dar nuestro parecer sobre esa producción literaria. Es de gran trabajo, vasta erudición, generalmente de lenguaje correcto y buena versificación, y con regulares descripciones; pero de color prosaico y de lectura pesada, especialmente por la multitud de notas. En una palabra, la obra de Rivadeneyra es de aquellas donde se suple lo bello con lo difícil. Aun más prosaico nos parece un *Diario* del mismo autor, en silva libre (México, 1756), el cual diario tenía por objeto referir el viaje que hizo la Marquesa de las Amarillas, Virreina de Nueva España, de Cadiz á México, á modo del *Itinerario* de Rutilio, aunque en este se encuentran algunos rasgos descriptivos felices, y generalmente expresión agradable. Rivadeneyra escribió también algunas obras en prosa, de derecho canónico, discursos, etc., de que hablaremos en otro lugar.

P. Vicente López.—De este escritor dice Beristain lo siguiente: «nació en Lucena de Andalucía á 15 de Noviembre de 1691, y habiendo pasado de tierna edad á la Nueva España se alistó en la Compañía de Jesús en el noviciado de Tepotzotlán de la provincia de México, el día 2 de Febrero de 1709. Fué maestro de retórica, de filosofía y de teología en el colegio de su religión, y el año de 1755, era calificador del Santo Oficio de la Inquisición. Escribió: «*Sæcula Conceptionis Inmaculatæ Deiparæ Mariæ.*» M.S.—Cita esta obra el Illmo. Eguiara en su biblioteca; pero yo no he hallado ni vestigios de ella.—«*Hymni in laudem B. Mariæ Virginis de Guadalupe.*» México, 1756. et Matriti, 1785.—Dos estrofas darán idea de su mérito:

«Jam ter illimes stupuere colles;
Ter Guadalupæ viruere ripæ,
Donec optata quater alma sedem
Poneret umbra.

....

Pauper hic Indus rogat, hic Iberus
Illa spes blando recreat duorum
Vultu, et arenti rigat una utrique
Gaudia Mundo.»

Escribió también:—«Aprilis Dialogus. Editus una cum Biblioteca Mexicana.» 1755.—Es una invectiva contra el famoso dean de Alicante, Manuel Martí: y una apología de la literatura mexicana. Concluye en verso y prosa así:

EPIGRAMA Á MÉXICO

«Ergo alias Urbes pulcras charasque Poetœ
Facere ingeniis, carminibusque suis;
At, Tu cui Cœlum ridet, formorior omni
Ingenio, et quovis carmine major eris.»

«*Et hœ (quamvis pauca) memoriœ florentissimœ Urbis consecrare fuit visum, in qua, scilicet ultra quadraginta jam annos divinis, humanisque litteris institutus sum á Majoribus. Quod autem parum in his profecerim, causœ, aut in discipuli tanditatem sunt rejiciendœ, aut in Ægrimonian, illam diu Philosophantium decimam Musam.*»—Falleció este ingenio cordobés en México el año 1757.

Padre Manuel Iturriaga de quien hablaremos al tratar de los prosistas. Como poeta escribió:

Poesías latinas y castellanas en la descripción de las exequias á honra de la reina María Bárbara (Guatemala, 1759).

Tiernos afectos de un corazón contrito, en décimas castellanas (M.S.): se compusieron para una Academia de literatos que se reunía en Puebla, casa materna de Beristain, quien trascribió algunas de esas décimas en su *Biblioteca.*

Varias comedias de Metastasio traducidas al castellano. Beristain no las cita; pero se da razón de ellas en el *Diccionario de Historia* publicado en México por Andrade.

Según Beristain, Iturriaga era un ingenio sublime en poesía. Por lo que nosotros conocemos de sus obras, en verso, vemos claramente que perteneció á la desgraciada escuela prosaica.

Padre Francisco Ganancia.—Mencionado no sólo por Beristain, sino por Ortiz (Op. cit.), diciendo éste: «Escribió Ganancia: *Tristes ayes del Aguila Mexicana* (1759), excelente poesía.» También Cuellar recuerda á Ganancia

entre los pocos poetas que merecen citarse de la época co·onial, en su artículo publicado en varios periódicos, con el título de *Literatura Nacional.* Ganancia nació en México, Noviembre de 1723, se educó en el colegio de San Ildefonso, y en 1742 ingresó á la Compañía de Jesús.

D Cayetano Çabrera Quintero, de quien daremos noticias al tratar de los prosistas, escribió en verso lo siguiente, según la *Biblioteca* de Beristain: «*Sapientiæ sidus, minervalis Hesperi ascensus*» (México, 1725). Es un elogio poético latino del Dr. Eguiara. «Indice poético de la vida de San Francisco de Asis» (México, 1728). Es una recopilación, en verso castellano, de la vida que escribió el Illmo. Cornejo, y en la que nuestro autor se propuso imitar á D. Antonio Hurtado de Mendoza en su *Vida de la Virgen.* Varias inscripciones en los arcos triunfales y demás monumentos de aquella época. Comedias intituladas «La Esperanza malograda y el Iris de Salamanca.» M.S. Poesías varias relativas á la renuncia que hizo de la corona Felipe V: de ellas se imprimieron algunas en el opúsculo intitulado «*Letras laureadas.*» Un tomo con 300 epigramas latinos de célebres autores, en verso castellano, M.S. Un tomo de poesías sagradas latinas y castellanas, M.S. Un tomo con la vida de Santa Rosa, en verso latino, M.S. Un tomo con himnos y odas sagradas, M.S. Himnos en latín imitando á Prudencio, M.S. Un libro de varios epigramas traducidos del griego al latín, M.S. Varias Sátiras y Epístolas de Horacio en español, M.S., que no cita Menéndez Pelayo, en su obra «*Horacio en España*» (1885.) «Vida de Santa Cristina,» poema que existe manuscrito, con fecha de 1766, en poder del Sr. García Icazbalceta, y hemos leído. Seis sátiras de Juvenal en tercetos castellanos, M.S.

Cabrera Quintero perteneció á la escuela gongorista. Para que el lector conozca la detestable poesía que se apreciaba en México á mediados del siglo XVIII, vamos á copiar la siguiente composición de Cabrera, la cual obtuvo primer premio en certamen literario, con motivo de una fiesta en honra de San Juan de la Cruz.

Fervoroso Prelado en cuyo pecho
Serpientes y palomas siempre anidan:
No teñido de hiel, sí de prudencia,
Súbdito inobediente corregía.

Médico sí, no juez maneja aquella,
Que Moisés manejó vara divina:
Cruz para Juan, que varas semejantes
En lo mismo que exaltan crucifican.

A resfríos aplica religiosos
Receptas de favor su medicina:
¿Cómo, oh cielos, sufrís que satisfagan,
Monedas improperios la visita?

Entonces Juan ante el soberbio joven,
Por la tierra se arrastra, á ella se humilla,
Doblega la cabeza, y le desnuda,
De la piel religiosa que vestía.

Aquí el que fué prelado, cruz y vara,
Por lo cual lo perfecto se medía.
Cual otra de Moisés, calma los ojos,
Mostrándose en serpiente convertida.

¡O serpiente benigna, la que cuando
Pudo al justo rigor de disciplinas,
Quitar la piel á inobediente joven,
A su cuerpo la suya sólo quita!

Máxima la más rara, que al intento
Prudencia superior hallar podía,
Que mostrase cual súbdito el Prelado,
Es á un tiempo enseñanza y disciplina.

Pero hallo más misterio, si en Juan veo,
Que al ver cómo un soberbio deshacía,
De la humildad, el bello simulacro
Le quita de su templo la capilla.

Para completar la idea que hemos querido dar de Cabrera Quintero, conviene copiar aquí el final del poema *Santa Cristina*, formado de retruécanos.

Muriendo viva y ya viviendo muerta,
Entre los muertos se sepulta esquiva
Pero como á vivir muriendo acierta
De los sepulcros sale á morir viva.

Vuelve á vivir, pero su muerte incierta
Le compele á que muera de que viva
Y á que por los astros viva huelle
Más duro canto su sepulcro selle.

Manuel Castillo, vecino de Puebla y empleado allí en el ramo de rentas públicas. Le citamos como uno de los ejemplos de escritores que se dedicaron en Nueva España

á formar biografías en verso, de forma defectuosa; pero útiles en lo substancial, por su veracidad histórica. Nuestro D. Manuel escribió: «Elogios del Venerable señor Obispo y Siervo de Dios, D. Juan de Palafox y Mendoza, en verso castellano, premiados en el Certamen público del Real Seminario Palafoxiano» (Puebla, 1768.)

Padre José Lucas Anaya.—Nació en Puebla hacia 1716, y tomó el hábito de Jesuita de la Provincia de México en 1739, habiendo sido considerado como uno de los ingenios más sobresalientes que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España durante el siglo XVIII. Sin embargo de hallarse enfermo, fué expatriado con los demás Jesuitas; pero restituido después á su patria falleció en México, Noviembre de 1771. Escribió lo siguiente: Un poema castellano en octavas reales sobre la pasión de Jesucristo, que salió con el nombre del Lic. Jiménez Frías (México, 1769), el cual poema citamos en el capítulo VI. En esa obra las faltas contra el arte comienzan porque el poema abraza desde el pecado del primer hombre, siendo sabido que tal clase de composiciones no deben ir tan lejos sino empezar en el momento crítico de la acción. En lo general, el poema que nos ocupa es prosaico, con mala versificación, seco, descarnado, sin adornos. Antes del poema hay un *elogio* por Sartorio donde se dice «que el autor había escrito un *Certamen poético* en honor del Niño Jesús, una traducción poética de la Amicitia de Cicerón, y otras piecesitas muy preciosas dignas de la luz pública.» Otro poema (M.S.) en que se describe la aparición de la Virgen de Guadalupe: por un ejemplo que hemos visto se conoce que el autor no fué entonces gongorista, sino que más bien se inclinó al prosaísmo. Vida del memorable indio Juan Diego, en verso castellano (M.S.) Dos cantos endecasílabos á la Concepción Inmaculada de María (Puebla, 1763). Romance endecasílabo sobre la conversión que hizo de un joven en París San Ignacio de Loyola (México, 1767): estas dos últimas composiciones se publicaron con anagrama del nombre del autor López Hacesaya. El romance, que hemos leído, es de versificación defectuosa, estilo pesado y rasgos gongóricos, como decir que San Ignacio fué herido de un bostezo de Vulcano para significar que fué herido de una bala. Anaya llama á las lágrimas *palabras cristalinas*.

Francisco Soria.—Nativo de Tlaxcala. Fué uno de los poetas mexicanos del siglo XVIII más apreciados, habiéndose representado en México sus piezas dramáticas intituladas: «Guillermo Duque de Aquitania;» «La Mágica Mexicana;» «La Genoveva.» También escribió «La Asunción,» poema en 111 octavas (Puebla, 1767). Descripción de las fiestas que se verificaron en Tehuacán al dedicarse el templo de Carmelitas (México, 1783). Hemos leído un artículo sobre el dramaturgo mexicano, publicado por D. Guillermo Prieto, en el cual se explica el argumento de «El Duque de Aquitiana,» que es, en resumen, como sigue.

Comienza la comedia por la boda de Carlos, hermano de Guillermo Duque de Aquitiana, con Matilde, dama distinguida. Durante la fiesta, Guillermo se muestra triste y taciturno porque ha concebido una violenta pasión por su cuñada, y después de algunos incidentes llega hasta el extremo de robársela.

Presa Matilde en el palacio del Duque, permanece fiel al marido, resistiendo á las instancias de su seductor. Eleonora, esposa de Guillermo, descubre la infidelidad de éste, y se presenta en el lugar donde estaba Matilde, á la sazón que el apasionado Duque la importunaba. Esta escena termina con la prisión de Eleonora.

Cuando Guillermo se dispone para ver de nuevo á Matilde, un obispo pide audiencia, y le recibe tan mal que llega á tomarle por los cabellos, derribarle y ponerle el pie encima. Queda el obispo tan maltratado que apenas puede levantarse y decir que no se trata de esa manera á la dignidad eclesiástica. Aquí cambia la escena, apareciendo una campiña donde se presenta Fr. Bernardo.

Fr. Bernardo, según parece, era el santo partidario de Inocencio II, durante el cisma que sufrió la Iglesia por el nombramiento de Anacleto, y se presenta en la comedia con el fin de convertir á Guillermo, quien desconocía á Inocencio. Cuando Bernardo implora la gracia del cielo para conseguir sus fines, se acerca Carlos rodeado de tropas que había levantado con el fin de recobrar á su esposa, siendo de advertir que Carlos era contrario de Anacleto. Tocan á las armas, se acometen los hermanos con sus soldados, Bernardo trata de impedir la lucha, y Guillermo propone una

capitulación; pero Carlos no la admite. Al fin se da la batalla y triunfa Guillermo.

Más audaz con su victoria aumenta las solicitudes hacia Matilde, y de tal modo que ésta una vez se desmaya: el Duque aprovecha ese desmayo, y abusa de la dama.

Armase, entretanto, una conspiración contra él, y en los momentos en que iba á ser asesinado se oye una voz misteriosa que dice: «no morirá.» A esa voz el palacio de Guillermo se transforma en bosque, donde el Duque aparece guiado por un peregrino que le envía con Fr. Bernardo. Tratando éste de persuadirle á que abrace la causa de Inocencio, interrumpe la conferencia el ejército de Carlos, repítese la batalla y triunfa segunda vez el Duque, quedando su hermano mortalmente herido: en ese estado se le aparece Matilde vestida de labradora. Carlos, poseído de ternura, va á abrazar á su esposa, cuando comprende por la conversación lo que ha ocurrido con el hermano, y entonces quiere matarla. Matilde, en la situación moral en que se encuentra, insta porque la mate su marido; pero al fin ambos consortes se van al monasterio de Fr. Bernardo.

No tarda Guillermo en saber lo que ocurre, al mismo tiempo que recibe una carta de Inocencio amenazándole con que, si no reconoce su autoridad, adjudicará á Carlos los estados del Duque. Guillermo ardiendo en ira marcha contra Bernardo.

La escena representa la iglesia de Bernardo, quien está arrodillado ante el altar de la Virgen orando al son de la música. A poco llegan Carlos y Matilde, y tras ellos la noticia de que viene Guillermo á destrozarlo todo. Bernardo, confiado en Dios, tranquiliza á los que lo acompañan, y al presentarse el Duque con sus soldados, el santo le recibe vestido con capa tejida de oro, una custodia en las manos, y rodeado de séquito religioso con luces, música y campanillas: cuatro ángeles entonan el *Te Deum*. Guillermo sobrecogido cae en tierra y se convierte, después de una exhortación que le dirige Fr. Bernardo. El final de la pieza consiste en que el Duque se reconcilia con su esposa, Carlos entra á la religión de San Bernardo, y Matilde toma el hábito de monja.

El argumento de «El Duque de Aquitiana» basta para conocer que es pieza tan defectuosa que no merece los hono-

res de una refutación seria. Agréguese que en ella no falta el gracioso impertinente de las antiguas comedias españolas; que hay algunos personajes inútiles, y que el estilo es generalmente hinchado y confuso. En una palabra, la comedia que nos ocupa pertenece á la escuela gongorista, y con decir esto se caracteriza. Sin embargo, en esa comedia, tan defectuosa como es, se encuentran señales del buen ingenio de su autor, ofuscado por los errores del sistema que seguía: esas señales son varias situaciones verdaderamente dramáticas: algunos rasgos de pasión bien expresada; trozos de poesía fluida y natural. Baste el siguiente ejemplo: es un himno que se oye cuando Fr. Bernardo aparece orando en el templo.

Bernardo sublime,
Que á la cumbre llegas
De la mayor dicha
Que se vió en la tierra,
De María gustando
El precioso néctar,
Que humanado y niño
A Dios alimenta;
Desde hoy más felice
Se verá tu lengua,
De dulzura asombro,
Pasmo de elocuencia.

Debemos añadir, para caracterizar bien á Soria, que, según Beristain, imitó felizmente á Calderón de la Barca. Nosotros creemos que lo hizo más con sus defectos que con sus bellezas: esto último, por ejemplo, en el desenlace del *Duque de Aquitiana*, de muy buen efecto en una época de fervor religioso. Algunas piezas de Calderón se caracterizan por esta elevada idea: *la purificación del hombre por medio de la fe cristiana.* A propósito de Beristain, agregamos que no da noticia de una comedia de Soria impresa en México, 1757, con este título: «De los celos y el amor, cuál es efecto mayor.» No tiene más mérito que algún trozo regular de versificación y tal cual rasgo cómico. Hemos leído un ejemplar perteneciente al Sr. García Icazbalceta. También hemos leído el poema de Soria *La Asunción:* es de lenguaje incorrecto, mala versificación, prosaico á veces, y gongorista otras. Declara el autor «que se deja llevar de su fantasía sin solicitar preceptos del arte ni leyes de la crítica.»

Miguel Robledo, profesor de medicina en Puebla, su patria. Escribió varias obras en prosa y un poema en verso, refiriendo la vida de Santa Bárbara (1755). Le citamos como muestra de los poemas prosaicos que se escribieron en México y España durante el siglo XVIII. Para que el lector se forme idea, copiaremos algunos versos del poema que nos ocupa.

Bárbara; que aunque de ilustres
Progenitores descienda,
Es lo que la califica,
Lo que de ellos degenera.

Bárbara; que si virtudes
No heredó de tu ascendencia,
Fué misterio; porque á nadie,
Sino á tí toda se deba.

Bárbara; que en sus primeros
Arrullos, aun no gorgea,
Cuando sagradas envidias
En el cielo se despiertan.

Bárbara; que del aliento
Da sólo señales tiernas,
Cuando ya se anda la gracia
Previniéndole finezas.

Bárbara; que en rudimentos
De vida se asoma apenas,
Cuando ansiosos los laureles
Por ser suyos se desvelan.

Bárbara; que no fué acaso,
El que este nombre tuviera.
Porque si no de divina,
Quién habrá, que la desmienta?

Bárbara; mas se presume,
Que duerme: silencio: cuenta
Con Bárbara, que será
Muy poco lo que se duerma.

Padre Agustín Castro.—Nació de familia noble española, en Córdoba (Veracruz) Enero de 1728. Desde niño se dedicó, con aprovechamiento, al estudio de las letras y de las bellas artes, resultando buen escritor, predicador, pintor y grabador. El 1744 profesó de jesuita en Tepozotlán y, más adelante, desempeñó varios cargos de su orden en diversos puntos de la Nueva España. En Yucatán fundó

cátedras de derecho civil y canónico, y en varios lugares academias de bellas letras. Se le debe haber iniciado en el país la filosofía de Cartesio, Leibnitz y Newton. De Yucatán pasó á Italia con motivo de la expulsión de los jesuitas, y en Ferrara fué nombrado rector. Mientras vivió en Italia fué consultor de los jesuitas americanos en sus trabajos literarios. Murió en Bolonia, 1790. Escribió en verso:

«Arte poético en epístolas.»—«La Cortesiada,» poema manuscrito que parece perdido.—«El nuevo Ulises,» poema sobre Carlos III (México, 1762).—«Descripción de las ruinas de Mitla,» en verso latino, manuscrito.—«Descripción de Antequera de Oaxaca,» manuscrito—«Oda á Sor Juana Inés de la Cruz.»—Como traductor hizo lo siguiente:

Fábulas de Fedro, traducidas del latín, impresas en Italia.—Varias tragedias de Eurípides, traducidas del griego.—«Las Troyanas,» tragedia de Séneca, impresa en Italia.—Colección de poesías de poetas antiguos y modernos Hesiodo, Anacreonte, Virgilio, Horacio, Osian, Milton, Boileau, «El Telémaco» de Fenelon, etc. Menéndez Pelayo (Op. cit.) no menciona las traducciones de Castro relativas á Virgilio y Horacio.

En prosa escribió Castro varias obras de las cuales pocas se imprimieron. Beristain no cita todas las obras de Castro, como lo hacen Maneiro y otros biógrafos que hemos consultado. Sosa, en sus *Biografías*, cree equivocadamente que Castro escribió un juicio sobre las comedias de Sor Juana, habiendo sido sobre las de Lope de Vega.

Miguel Godines Gutiérrez, natural de Tepeaca, cura de almas en una de las parroquias de la ciudad de Puebla y en San Pedro Cholula, comisario y calificador del Santo Oficio de Nueva España. Escribió: «Elogio del glorioso santo ladrón Dimas,» en verso castellano. Esta obra fué tan apreciada, en su época, que se imprimió tres veces, la última en Puebla, 1783. Sin embargo, ahora debe leerse como muestra de la pésima poesía religioso-prosaica que abundó en México durante el siglo XVIII y principios del XIX.

El poema de San Dimas se caracteriza por estas cualidades: versos mal medidos, estilo vulgar, erudición bíblica innecesaria, consonantes triviales, difusión.

Bruno Larrañaga, natural de Zacatecas, colegial en el Seminario de Durango, y en el de San Juan de Guadalajara, secretario del Illmo. Macarulla, obispo de Nueva Vizcaya, etc.

En el lugar correspondiente de algunos capítulos anteriores hemos hablado de varios poetas mexicanos bucólicos, y ahora citamos á Larrañaga, como del mismo género, pues además de otras poesías, escribió: «La América socorrida en el gobierno del señor Virrey Conde de Gálvez.» (México, 1786). Es una égloga latina, con su traducción en verso castellano, donde figuran dos pastores, Titiro y Melibeo, que representan, el uno al reino de la Nueva España llorando la calamidad del hambre experimentada en 1785, por las heladas del mes de Agosto; y el otro á la capital de México, consolándole con las acertadas providencias del expresado virrey. Véanse en el capítulo I nuestras observaciones á D. Rafael Angel Peña, por su *Prólogo* á las *Poesías* de Pagaza, y lo que en el capítulo IX decimos acerca de la poesía bucólica en general.

D. José Rafael Larrañaga, natural de Zacatecas y colegial del Seminario de Durango. Se hizo notable por varias obras que escribió; pero especialmente por una traducción en verso castellano de todas las poesías de Virgilio. La filología moderna encontrará algunos defectos en la traducción de Larrañaga; pero en su conjunto es de bastante mérito, atendiendo especialmente á las dificultades de la empresa. Todos sabemos que hacer una traducción supone profundos conocimientos en el idioma que se traduce y en el que se hace la versión; que la dificultad crece cuanto mejor escrita está la obra original; que aumenta mucho cuando la traducción se hace del griego ó latín, idiomas sintéticos, á algunas de nuestras lenguas analíticas; que llega á lo sumo cuando el autor traducido es un poeta y se le translada en verso. Larrañaga se ayudó consultando, con notable erudición, todo lo que hasta su época se había escrito sobre Virgilio, y consiguiendo que su trabajo se distinga por estas cualidades: lenguaje correcto, estilo natural, versos fáciles, y sobre todo, exactitud en la versión. D. Manuel Olaguíbel, en un artículo sobre Larrañaga, que publicó en el periódico intitulado *El Domingo*, compara al poeta mexicano con Luis de León y Hernández

de Velasco, haciendo notar «que todo lo que gana la traducción de estos dos poetas en corrección y elegancia gana la de Larrañaga en exactitud.» Olaguíbel concluye su juicio con estas palabras: «Larrañaga tiene algunos defectos: el martilleo del romance endecasílabo llega á cansar, y hubiera hecho mucho mejor en cambiar de vez en cuando la combinación métrica; hay algunas palabras no muy escogidas que revelan el mal gusto de la época; sin embargo, hay una exactitud tan extraordinaria en la versión, conserva de tal modo las bellezas de Virgilio, que debemos estar orgullosos de Larrañaga.»

Beristain dice que nuestro poeta fué el primero que tradujo en verso castellano todas las obras de Virgilio, y se funda en que la traducción de Diego López está en prosa, y en que Cristóbal Mesa sólo había traducido en verso la Eneida; pero no las églogas ni las geórgicas. Lo primero es exacto; pero no lo segundo, pues Ochoa, en el prólogo á su traducción de las obras de Virgilio (París, 1877) explica «que Cristóbal Mesa tradujo en verso las églogas y las geórgicas, y parafraseó la Eneida.» De todos modos resulta que Larrañaga fué el primer traductor literal de todo Virgilio; de todos modos es de gran mérito la fiel traducción de un autor tan difícil como el poeta mantuano.

Padre Francisco Javier Alegre, sabio jesuita veracruzano de que daremos razón, así como de sus obras en prosa, al tratar de los historiadores. Las poesías suyas, que se han publicado, son las que pasamos á mencionar:

«Inscripciones latinas y castellanas,» en el túmulo del arzobispo Rubio y Salinas, las cuales se insertaron en la Relación de las exequias de ese personaje, escrita por el Br. Becerra Moreno (1766).

Alexandriados sive de expugnatione Tyre ab Alexandro Macedone, Forolivii, 1795, reimpreso con «La Iliada,» 1766. Este poema nos parece, por su asunto, digno de la musa épica, y por su forma, de latín elegante.

«La Iliada» de Homero, traducida en verso latino, de la cual se han hecho dos ediciones (1766, 1788). Esta obra es, entre las poéticas de Alegre, la más conocida y elogiada, trabajo excelente, de primer orden, en opinión de los inteligentes, nacionales y extranjeros, bastando citar de éstos, el ilustre nombre de Hugo Fóscolo. Menéndez Pelayo ha

puesto á la traducción que nos ocupa el defecto de ser demasiado Virgiliana. Esta observación es una de aquellas sutilezas críticas que nada significan, porque carecen de fundamento sólido, no siendo posible establecer reglas fijas para determinar dónde acaba lo justo de una imitación y dónde empieza *lo demasiado*, salvo que se trate de un plagio, falta literaria de que el bibliógrafo español no acusa al poeta mexicano.

Recientemente el Sr. García Icazbalceta ha publicado un libro con el título de «Opúsculos inéditos, latinos y castellanos, del Padre Alegre.» (México, 1889). Entre esos Opúsculos hay las poesías de que vamos á hablar.

«Arte poético de Boileau, en verso castellano» (Silva). Alegre declara que su traducción de Boileau no es literal, sino enteramente libre. La traducción de Boileau, por Alegre, ha sido elogiada por varios críticos como Coeto *en la Biblioteca de autores españoles*, pág. 61. Según las comparaciones que se han hecho y nosotros hemos podido hacer, juzgamos que la traducción de Alegre es inferior á la de Arriaga, pero superior á la de Madramany y á la del Dr. Salazar (Bogotá, 1728.)

Las demás poesías de Alegre, publicadas por García Icazbalceta, son estas: Cuatro sátiras y una epístola de Horacio, traducidas en verso castellano.—Traducción en verso latino del poema intitulado «Batrachomyomachia.»—«In obitu adolescentis: Epicedium.» — «Horti dedicatio Dianæ.»—«Egloga, Visus.»—«In obitum Francisci Platæ.» —«In obitum ejusdem.»—«Ad Joann. Berchmans Iconem.» —«Ad B. Aloisii et Koskæ Iconem.»—«Natalia Munera.»— Las poesías latinas de Alegre se recomiendan por el buen lenguaje, estilo y versificación, si bien carecen de pasión verdadera: hay en ellas más arte que sentimiento.

José Antonio Alzate.—Trataremos largamente de este sabio mexicano en la sección de los prosistas, y aquí no le citamos como poeta sino como crítico de obras poéticas; verbigracia «La Margileida» de Bruno Larrañaga y una Egogla de Virgilio traducida del latín por José Rafael Larrañaga: de uno y otro hemos hablado anteriormente. D. Bruno publicó el prospecto de una epopeya intitulada «Magileida,» referente á Fr. Margil de Jesús, y formada con versos de Virgilio traducidos al castellano, el cual

prospecto criticó rígidamente Alzate. D. José Rafael tradujo la égloga octava de Virgilio, y Alzate la comparó con otra traducción hecha por el P. Abad, dando á éste la preferencia.

D. Francisco Rojas y Rocha, natural de México, caballero maestrante de Ronda y comisario de guerra. Escribió: «La Bendición de Panzacola y Conquista de la Florida Occidental por el Excmo. Sr. Conde de Gálvez.» Poema épico. México, 1785.) Rojas y Rocha es autor de poco ó ningún mérito, y sólo le mencionamos por haber emprendido obra tan difícil como un poema épico histórico: «*In magnus et voluisse sat est.*»

Rafael Landivar, originario de Guatemala; pero avecindado en México donde entró á la Compañía de Jesús en 1750, cuando sólo tenía 19 años de edad. En 1767 pasó á Italia, y allí murió, 1793. Landívar se hizo notable especialmente como latinista por la obra que escribió intitulada, «Rusticatio Mexicana» (Módena, 1781; Bolonia, 1782): es un poema didáctico-descriptivo sobre México, geográfico, histórico, botánico, zoológico y mineralógico. Se recomienda el poema por el lenguaje, versificación, buen colorido, viveza y erudición.

En las «Memorias de la Academia Mexicana,» tomo III, página 232, se encuentra el canto primero de ese poema, traducido en verso castellano por D. Joaquín Arcadio Pagaza.

Fr. José Plancarte, franciscano natural de Zamora, provincia de Michoacán, guardián del convento de Celaya, etc. Escribió: «Poema hispano latino á la Concepción de la Virgen María» (México, 1790). «Flores Guadalupanas,» sonetos en alabanza de la imagen de Guadalupe de México (México, 1785). Es una compilación de sonetos por varios poetas, entre los cuales sonetos hay algunos de Plancarte: esa compilación es la más antigua que de su clase conocemos en México. D. José Sebastián Segura dió á luz otra colección de sonetos, por autores mexicanos, dedicada al poeta Zorrilla, de la cual hablamos al tratar del P. Navarrete: tal colección tiene el inconveniente de que el editor corrigió los sonetos, donde le pareció que tenían algún defecto. Ultimamente D. José María Roa Bárcena ha publicado una obra con el título de «Acopio de sonetos castellanos»

(México, 1887; entre esos sonetos hay algunos de autores mexicanos. Creemos que los sonetos publicados por Roa Bárcena están bien escogidos; pero es de sentirse que su plan no hubiera sido más vasto, pues no insertó soneto alguno de poetas nacionales del siglo XVI, y del XVII sólo incluye á Sor Juana Inés de la Cruz, pasando de ella hasta Anastasio Ochoa que murió en 1835.

Rueda Berañejos, oculto bajo el seudónimo de Casandro. Fué uno de los poetas mexicanos intérpretes de Horacio, pues tradujo en sáficos adónicos castellanos la oda «Pindarum quisquis» (México, 1792). El mismo año publicó Rueda unas «Endechas en la muerte de D. Tomás Iriarte.» No la cita Menéndez Pelayo en su obra «Horacio en España.»

D. Jose Agustin Castro, de quien Beristain dice:

Castro (D. José Agustín) natural de Michoacán, notario de aquella curia eclesiástica y notario mayor de la vicaría general del obispado de la Puebla de los Angeles, ingenio fecundo y fácil en la poesía. Escribió:

«El Triunfo del Silencio,» poema heróico de San Juan Nepomuceno, imp. en México, 1786, 4º—«Sentimientos de la América justamente dolorida en la temprana é inesperada muerte del Exmo. Sr. Conde de Gálvez, Virrey de la Nueva España,» imp. en México, 1786, 4º—«Acto de Contrición,» canto místico, imp. en Puebla, 1791, 4º—«Miscelánea de poesías sagradas y profanas,» dos tomos, imp. en la Puebla, 1797, 4º—«Poesías sagradas, imp. en México, 4º—«Gratitudes de un ejercitante á las misericordias de Dios,» canto místico, imp. en la Puebla, 1793, 4º—«Poesías profanas,» manuscrito, 4º—«Vida de San Luis Gonzaga,» en verso castellano, manuscrito.—Otras muchas poesías ha publicado el mismo autor con su nombre, sin su nombre, y con el de otro.»

Conocemos todas las obras de Castro, en verso, impresas, de las cuales hemos formado este juicio. Castro no pasa de mediano versista: sus composiciones tienen generalmente lenguaje castizo y regular versificación; pero sin numen poético, y dominando el prosaísmo. En la «Miscelánea de poesías profanas» se incluyen varias fábulas de costumbres mexicanas. Entre las poesías sagradas hay varias loas y un auto.

Castro pasó en su tiempo por hombre de gran ingenio, y

llegó á decirse de él «que en su persona había revivido Petrarca, y que las musas le habían coronado como príncipe en poesía.»

Luis G. Zárate.—Mexicano tan hábil para hacer epigramas que mereció el título de «Marcial Mexicano» según Boturini. Beristain tenía en su poder una colección de los epigramas de Zárate, y nos ha conservado el siguiente:

En predicando el prior
Va por la calle arropado
Aunque lo que ha predicado
No le costó su sudor.

Si así mi musa le topa
Decirle he, que es bien notorio
Que el hace al auditorio
Sudar más y no se arropa.

Desgraciadamente ese epigrama es un plagio del siguiente por Góngora:

En predicando el prior
Va por la iglesia arropado,
Aunque lo que ha predicado
No le costó su sudor.

Dí, si le vieres, Miguel,
Que esto en vanagloria topa,
Que el que lo oyó no se arropa
Y está más cansado que él.

Véase la «Colección de autores españoles,» por Rivadeneyra, tomo 32, página 490.

Según Ortiz, en su obra «México como nación independiente,» existían algunas obras manuscritas de Zárate.

Manuel Calderón de la Barca, de quien Beristain dice lo siguiente:

«*Calderón de la Barca* (*D. Manuel*). Mexicano, maestro de primeras letras y de latinidad. Escribió:

«Preceptos de latinidad en verso,» im. en 8º—«Justos lamentos del clero mexicano por la ausencia de su amable Arzobispo, el Excmo. Sr. Lorenzana, promovido á la Silla de Toledo,» imp. en México, 1771, en 8º—«Octavas reales castellanas en elogio de Carlos VI Rey de España y de las Indias, premiadas por la Real Universidad de México,» imp. allí, 1791, en 4º—Este ingenio, muy desgraciado en los

bienes de fortuna, será siempre un ejemplo asombroso de la desgracia de la literatura americana por la escasez de imprentas y suma carestía de papel y costos. Por evitar éstos remitió á España, para que allí se imprimiera, un precioso libro intitulado:—«Diccionario de la Fábula»—Y el resultado fué perder ciento cincuenta pesos, que un amigo le prestó para enviar al impresor á Europa; y que al cabo de ocho años de no tener contestación, saliese publicado el mismo ó igual libro en 1783. El lo había traducido del francés, compuesto por M. Pedro Chompré, maestro de buenas letras en París. Acaso la traducción que se publicó en Madrid dicho año será mejor que la de nuestro Calderón; pero él quedó privado de las utilidades que le habría producido la suya, y la juventud habría logrado de 1775, aquella instrucción.»

Nosotros conocemos de Calderón de la Barca las octavas en elogio de Carlos IV, composición que no carece de mérito; de lo mejor que se escribió por aquellos tiempos en Nueva España.

D. José Mociño, de quien hablaremos en la sección de los prosistas. Como poeta escribió: «Descripción del Volcán del Jorullo en versos latinos.» Ya hemos observado en el capítulo IV que la poesía descriptiva, propiamente dicha escaseó mucho en Nueva España. El mismo Mociño fué autor de una *Impugnación* de «La Margileida» por Bruno Larrañaga, del cual hemos hablado anteriormente. Con el nombre de D. José Velázquez se publicaron de Mociño *varias Cartas* y *Sátiras* contra los aristotélicos y escolásticos de mal gusto. Ortiz, en su obra *México como nación independiente*, califica de excelente obra la Descripción del Jorullo por Mociño.

Fernando Gavila, á quien citamos por lo mucho que figuró en clase de primer actor del teatro de México. Como poeta sólo le conocemos por una pieza dramática que escribió en verso, intitulada «La Lealtad Americana» (México, 1796). El censor de esa pieza le encontró algunas buenas cualidades, entre ellas, guardar las tres unidades clásicas, y sin embargo apenas la calificó de regular: para nosotros es muy defectuosa, y por lo tanto, no perdemos el tiempo en analizarla. Beristain, en su Biblioteca, no menciona á Gávila.

Br. Ignacio Basurto, autor no citado por Beristain

pero que publicó unas *Fábulas morales*, (México, 1802), apenas de mediano mérito, según noticias, pues nosotros no hemos logrado ver esas fábulas.

Elvira Rojas y Roelas.—Poetisa mexicana, hija de un oidor. Escribió varias poesías, de las cuales algunas se imprimieron en los diarios de México, y otras quedaron manuscritas. Su composición más apreciada y popular fué una versión parafrásica del *Stabat Mater* (México, 1803).

Don José Miguel Guridi y Alcocer. — Daremos noticia del escritor al hablar de los oradores sagrados, y aquí sólo diremos que también figuró como poeta, habiendo dejado manuscritas varias poesías líricas y dramáticas, é impresas, una oda y un soneto de poco mérito, en el opúsculo intitulado: «Canto de las musas mexicanas» (México, 1804).

Pedro Rodríguez y Arizpe. — No fué poeta; pero creemos conveniente citarle aquí por haber escrito una *Instrucción para hacer versos latinos* (México, 1748 y 1806). Arizpe escribió varias obras, era nativo de México y fué catedrático de latín, retórica y filosofía en el Seminario Tridéntico, donde también desempeñó el cargo de vice-rector, más adelante se retiró al oratorio de San Felipe Neri, de que fué prepósito. Siendo uno de los doctores canonistas de la Universidad de México, figuró como consultor del IV Concilio Mexicano.

Manuel Valdez. — Impresor mexicano. Publicó las Gacetas de 1784 á 1807, y escribió diversas poesías, como romances, sonetos, elogio de Carlos IV, glorias de San Jose, etc. Fué uno de los que imitaron la famosa «Canción á un desengaño,» del P. Bocanegra. El siguiente soneto, tomado de esa canción, nos da á conocer que todavía á principios del presente siglo había en México partidarios del gongorismo.

Hermosísimas flores, que hechiceras
Enamoráis las aves más sonoras,
Suspendiendo los tiempos, y las horas,
Por ser en la floresta duraderas:

¡Qué bien significáis que ya parleras
Os saludan al alba más canoras,
Cuando á sus ojos sois encantadoras,
Que enmudecen sus flautas vocingleras!

Si llenas de mis penas y pesares
Os hallárais cubiertas de temores,
Puede que vuestras glorias singulares

Convirtiéndose fueran en rigores,
Para que vuestros ojos vueltos mares
Lloraran sin consuelo sus amores.

En otras poesías de Valdez le vemos muy corregido de los vicios gongorinos, aunque sin pasar de mediano escritor, y cayendo algunas veces en el prosaísmo, como en su *Bosquejo de D. Antonio María Bucareli* (México, 1779), formado de endechas prosaicas.

Mariano Barazabal.—Natural de Tasco y empleado de la Real Audiencia. Escribió: Versos con motivo de la colocación de la estatua de Carlos IV (México, 1808.) «Trafalgar y Buenos Aires,» rasgo poético en dos cantos (México 1808.) Varias poesías publicadas en el *Diario* de México. Barrazábal pertenecía á la escuela prosaica.

José Ribera, natural de Puebla, colegial y catedrático en el Seminario de aquella ciudad, cura párroco, y más adelante presbítero del oratorio de San Felipe Neri. Varios poetas mexicanos escribieron sonetos imitando el muy popular y conocido, atribuido alternativamente á San Francisco Javier, á Santa Teresa y á Lope de Vega; pero cuyo verdadero autor se ignora. Ese soneto dió lugar en México á diversos escritos, siendo el que más ruido hizo una disertación de Ribera, respecto á la cual da Beristain la siguiente noticia: «*Disertación crítico-teológica sobre la doctrina que contiene el soneto atribuido á San Francisco Javier, que empieza:* «No me mueve mi Dios para quererte.» Manuscrito que se presentó para la imprenta. Este opúsculo suscitó en este reino una ruidosa competencia literaria, de la cual fué víctima el autor por la circunstancia de sus impugnadores; pues murió pobre ciego y sordo.» Roa Bárcena en su *Acopio de sonetos* (México 1887), inserta el anónimo que hemos citado; pero no menciona ninguna de las imitaciones hechas por autores mexicanos.

D. Luis Montaña.—Hablaremos de este escritor al tratar de los prosistas: aquí le recordamos como poeta patriótico, pues escribió lo siguiente: «Canto á la nación española armada contra Francia» (México 1808). «La Fortaleza, poema en elogio de Fernando VII» (México 1808).

«Llanto de América por el decreto que despoja al rey José Botellas de la corona de España,» papel satírico en verso (México 1808). «Oda á la gloriosa acción del Monte de las Cruces» (México, 1810). «Guanajuato invadido,» oda elegiaca (México, 1810.) «Oda en elogio del virrey Venegas» (México, 1810.) «Peregrinación de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, rasgo épico» (México, 1810). «Octavas en elogio de Fernando VII (M. S.) Las obras poéticas de Montaña son de poco mérito.

Dr. Luis Mendizábal, natural de San Luis Potosí, colegial de San Ildefonso de México, rector del colegio de San Pablo de Puebla. Merece citarse como ejemplo de poeta político-religioso de su época, pues escribió: Poema Guadalupano análogo á las ocurrencias de la Insurrección causada por el cura Hidalgo (México 1811.)

D. Francisco María Colombini y Camayori.—De este escritor dice Beristain lo siguiente: «*Colombini y Macayori* (D. Francisco María) conde de Colombini, natural de Massa di Carrara en los Estados de Modena en Italia, socio de la real academia Florentina, académico de Volterra, Correggio y Modena, y entre los árcades de Roma *Aufidio Pileyo;* correspondiente de la sociedad patriótica de Guatemala, y académico de honor de la real academia de S. Carlos de la N. E., guardia de Corps del Sr. Carlos III, capitán del regimiento de infantería veterana de N. E., sargento mayor de la plaza de México y teniente coronel retirado. Ha escrito: «Canto endecasílabo al nacimiento de los Infantes Gemelos de España.» Imp. en Madrid por Pacheco, 1783, y *traducido al italiano por D. Cristobal Martelli, maestro del Autor*. Imp. en Luca, 1784. «Las glorias de la Habana: Poema.» Imp. en México por Ontiveros, 1798, 4º «La América *(escribía el mexicano* Sartorio *aprobando esta obra)* puede complacerse de que la culta Arcadia haya empleado una de sus zampoñas en su honor y alabanza.»—«Querétaro triunfante en los campos del pueblito: Poema histórico sagrado de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Pueblito.» Imp. en México por Ontiveros, 1801, 4º—El Illmo. Fr. Antonio de S. *Fermín* censurando esta obra, escribía así: «No me atrevo á decir que sea un poema sin tacha por miedo á los gramáticos, á los críticos y á los versimensores, que son una gente difícil de conten-

tar.... Pero respira piedad y una devoción muy tierna á la Madre de Dios.... Esto es usar como se debe de la poesía.... y de aquí resulta al autor, sin pretenderlo, el renombre de *poeta mariano*, epíteto ciertamente muy glorioso, y que no se le puede negar sin injusticia.»—Visitas á Nuestra Señora del Pueblito.» Imp. en México.—«Romance endecasílabo con motivo de la gloriosa revolución de España contra el tirano Napoleón: dedicado á los fidelísimos mexicanos.» Imp. en México por Jáuregui, 1808. 4, reimp. tercera vez.—«Canto á la formación de los tres Batallones de Patriotas distinguidos de Fernando VII.» Imp. en México, 1810.—«Canción patriótica en elogio del General D. Félix Calleja, y de su ejército victorioso.» Imp. en México 1811. «Canción patriótica con motivo de haberse publicado en México la constitución política.» Imp. allí.—«Elizondo en Acatita de Baján: Oda.» Imp. en México.—Es un elogio del valeroso capitán americano, D. Ignacio Elizondo, que sorprendió y aprisionó en las provincias internas á los principales jefes de la insurrección de este reino, Hidalgo, Allende, etc.—M.S., que he visto, del conde Colombini, preparados para la prensa: «Reflexiones militares, escritas en francés por Monsieur Boussanelle, Caballero del Orden de S. Luis, Maestre de Campo y Socio de la Academia de Beziers: traducidas al castellano.»— «El camino del cielo abierto para los militares: discurso cristiano impreso en francés en León de Francia, año 1701; puesto en castellano.»—«La más heroica resistencia á sus enemigos: valor y lealtad de España, admiración del mundo: Poema histórico, político, crítico y moral, con Notas. Primera parte en seis cantos, que comprende desde la famosa causa del Escorial, hasta la salida de los franceses de Galicia.»

Beristain no cita una composición de Colombini impresa en 1815 intitulada: «Invectiva fraternal cristiana á nuestros desgraciados hermanos los rebeldes de esta Nueva España. Canto endecasílabo político, crítico, histórico moral.» Es tanto más notable que Beristain no citase este canto cuanto que fué censor de él, y su censura se imprimió al frente de la obra, con elogios á Colombini más bien que á su composición. Sin embargo, las producciones del escritor que nos ocupa fueron muy celebradas en su época. Para nosotros, Colombini no pasa de mediano versista: perteneció á

la escuela prosaica, y su mérito se reduce á uno que otro trozo de regular versificación. Merece con todo llamar la atención como ejemplo de los poetas patrióticos que aparecieron en Nueva España á principios de este siglo, en sentido favorable á los españoles: recuérdese lo que hemos dicho sobre el particular, al comenzar el presente capítulo. Por muestra de los versos de Colombini copiaremos la introducción del canto citado:

Traidores de la patria y de *Fernando*,
de un Monarca tan grande ingratos hijos,
enemigos del cielo y de la tierra,
hombres, en fin, sin leyes ni principios:
monstruos horrendos, negros corifeos
y *Congreso* diabólico de impíos,
que á la turba que os sigue ciegamente
pretendéis arrastrar al precipicio;
máximas y proclamas publicando,
y forjando unas *Leyes* ¡qué delirio!
que sólo tiran á destruir el Trono,
el Altar y la Fe de Jesucristo;
os hablo, oídme atentos, la palabra
que aunque lleno de penas os dirijo,
es como á hermanos, cuyo bien deseo
y eterna salvación: justo motivo
que os obliga á escucharme, mayormente,
si en vuestras almas queda algún indicio
ó reliquia, diré, de aquella santa
religión en la cual habéis nacido.
Sí: la verdad os hablo. ¿No escucháis
de nuestra España los alegres himnos
que publican al mundo el lauro y fruto
de su valor y triunfos conseguidos?
¿El eco fiel de las aclamaciones,
de los vivas y cánticos festivos
que tributa al Señor de las batallas,
por *Fernando* á su Trono restituido,
no os mueve, desgraciados, ni os despierta
del criminal letargo de los vicios
y del sueño funesto de la muerte
en que os tienen las furias del abismo?

*
* *

José Joaquín Fernández Lizardi.—Este escritor, así como los siguientes, son de transición, es decir, pertenecen á la época colonial y á la independiente, pero figu-

ran aquí porque, más bien son de la primera época, ya por su escuela, ya porque el todo, la mayor parte, ó lo más importante de sus obras poéticas se escribieron cuando aun dominaban en México los españoles. En el mismo caso se encuentra Sartorio, capítulo VIII. De Fernández Lizardi daremos noticias al tratar de los novelistas, y aquí sólo hablaremos de sus obras en verso que pueden reducirse á cuatro clases: fábulas, piezas dramáticas, letrillas satíricas y composiciones varias.

Durante el período colonial algunos poetas escribieron fábulas sueltas, según hemos visto en los capítulos anteriores y el presente; pero colección especial de composiciones de esa clase sólo conocemos la de Basurto, mencionada hace poco, y otra de Fernández Lizardi, de la cual se han hecho varias ediciones, la primera en 1817 y la última en 1866. Las fábulas de Fernández Lizardi son apreciables, pues aunque tienen defectos de forma y resabios de la escuela prosaica, en lo general cumplen con los preceptos del arte, y además algunas de ellas se recomiendan por la circunstancia de ser de un gusto nacional, pues figuran animales de nuestro suelo, y se reprenden vicios ó defectos propios del país.

Las piezas dramáticas del autor que nos ocupa son las siguientes:

Pastorela en dos actos, de la cual se han hecho varias ediciones.

El unipersonal de Iturbide (México, 1823), monólogo en verso endecasílabo.

El negro sensible, melodrama en dos actos y en verso (México, 1825). Sólo el segundo acto es de Fernández Lizardi.

Auto Mariano, en verso y un acto, para recordar la aparición de la Virgen de Guadalupe (México, 1842).

La tragedia del padre Arenas (Puebla, 1827), pieza alegórica en verso y cuatro actos. Esta tragedia se escapó á las investigaciones del ilustrado joven González Obregón, en el opúsculo que ha escrito sobre Fernández Lizardi, y sus obras (México, 1888).

Las piezas dramáticas del escritor, objeto de estas líneas, son interesantes por sus argumentos; pero en la forma defectuosa. Con sus *letrillas satíricas* sucede lo mismo: generalmente no carecen de gracia, y lo que reprende son malas costumbres locales, así como los vicios del sistema co-

lonial; pero dominando una mala versificación, lenguaje y estilo prosaico, vulgar y aun bajo.

Las poesías varias de nuestro autor pueden subdividirse en dos clases, las serias y las jocosas. A éstas debemos aplicar iguales observaciones que á las *letrillas*. En las poesías serias domina también, relativamente, el gusto prosaico; Fernández Lizardi rara vez se eleva, como en el *Himno á la Providencia*, imitación de Horacio.

Resumiendo. Las mejores poesías de Fernández Lizardi son sus *Fábulas*, pues en ellas, salvo las excepciones, hay mérito literario en la idea y en la forma.

De sus demás composiciones, en verso, pueden entresacarse algunas medianas; pero por lo común sólo tienen valor los argumentos, en el punto de vista religioso, moral, político y reformista, como veremos adelante, parte segunda de este libro; Fernández Lizardi fué, en diversas materias, uno de los primeros reformadores mexicanos. En geral hablando, sus obras tienen un mérito indisputable, *color nacional*.

No ponemos aquí ejemplo, de las *Fábulas* porque andan en manos de todos; pero sí copiaremos dos sonetos, uno jocoso y otro serio. Por ellos verá el lector confirmado nuestro juicio. El primer soneto se publicó al fin del *Pensador Mexicano*, primer volumen (1812). El otro vió la luz pública más adelante, al terminar un opúsculo sobre asuntos religiosos.

Aquí, pluma, te cuelgo de esta estaca;
Apago á mi candil el triste moco;
Derramo mi tintero poco á poco,
Y la arenilla vertióla en la cloaca.

Trueco mis cuatro libros por chancaca,
Porque de nada sirven á un motroco,
Que si á un *Quijote* saben volver loco,
A un pobre *Pensador* harán matraca.

No soy demente, no; cargue otro el saco
Mientras á sacristán yo me dedico;
Ya probé de mi espíritu lo flaco,

Y no quiero preciarme de borrico;
Y pues para escritor no valgo tlaco,
Sacristán he de ser y callo el pico.

DESAGRAVIO Á NUESTRA SANTA RELIGIÓN CONTRA EL FANATISMO.

O santa religión inmaculada!
¡Consuelo del cristiano religioso!
Tú al infeliz conviertes en dichoso,
Y nos haces la muerte afortunada.

¿Quién no te ha de adorar? mas ¡qué ultrajada
Te miro del hipócrita ambicioso,
Del fanático necio, del rijoso,
Y de la turba mal intencionada!

¡Cuánto te ultrajan, religión! ¡ó cuánto!
Los hipócritas viles y bribones.
Ellos ocultan con tu augusto manto

Su codicia, interés y otras pasiones,
Y al oir de la verdad el eco santo,
Entredichos desean y excomuniones.

No estará de más copiar aquí también, como muestra de las poesías satíricas de Fernández Lizardi aceptables, aunque con defectos, la intitulada «Ninguno diga quién es, que sus obras lo dirán.»

Pues en carnestolendas
Se venden tantas,
Máscaras en las calles,
Lonjas y plazas.
Quiere mi musa
Vender las mascaritas
Que muchos usan.

MASCARA I.

Con máscara de español
Un mulato se presenta,
Y parece en lo que ostenta
Que no lo merece el sol;

Si por su dicha ó su maña
Ha adquirido algún dinero,
Piensa que es tan caballero
Como el monarca de España.

Mientras más le favorece
La suerte y le da caudales,
El desdeña á sus iguales
Y á los nobles aborrece.

Pero por más que él en sí
Piense creer que es bien nacido,
Ya todos tienen sabido
Que es negro carabadí.

MASCARA II.

Con un vestido brillante
Y un hablar desenfadado,
Se presenta enmascarado
Por sabio algún ignorante.

Y aun en la conversación
Que no entiende, palotada,
Habla mucho y dice nada
Por sostener su opinión;

Pero por más que se esponje
Por pasar por entendido,
Todos tienen bien sabido
Que el hábito no hace al monje.

Y más que le dé coraje,
Yo le diré que es más necio,
Si cree se le debe aprecio
Por la apariencia del traje.

MASCARA III.

Quizá un señor currutaco
Esta máscara se pone,
Pues por más que se compone
No trae en la bolsa tlaco.

Con casaca y sin camisa
Y brillo de señoría,
Suele andar á medio día
Oliendo donde se guisa.

Sin convite y de sorpresa
Se encaja en una visita
Esta pobre mascarita
Para comer de gorrón

El ser pobre no es pecado
Ni hay quien lo puda decir;
Pero es simpleza fingir
De rico un pobre pelado.

MASCARA IV.

Con la máscara de amigo
Suele esconderse el traidor:
La experiencia, esto mejor
Lo dice que yo lo digo.

¡Cuántos pobres son despojos
De esta máscara maldita,
Por creer en la cascarita
De las voces y los ojos!

Al pobre de Don Fulano
Hace el traidor mil lisonjas
En su casa, y en las lonjas
No le deja hueso sano.

Aspides disimulados
Son éstos entre las flores;
Y sin duda son los peores
Entre los enmascarados.

MASCARA V.

Máscaras, si lo reparas
Tienen también las mujeres,
Pues en varios pareceres
Saben hacer á dos caras.

Máscaras, á cada rato
Suelen mudar con primor,
Máscara tienen de amor
Y máscara de recato.

Máscara de compasión,
Máscara de celos tienen,
Y si acaso les convienen,
Máscaras de devoción.

Máscaras tienen de honradas;
Máscara de coquetillas;
Máscara de muy sencillas
Y máscara de ilustradas.

Máscara de bachilleras,
Máscara de humilde llanto,
De ira, de dolor, de espanto,
De vengativas y fieras:

En fin, de las señoritas
(No de todas) de las más;
Si cuentas bien, no podrás
Contarles sus mascaritas.

MASCARA VI.

Con máscara de devoto
Se esconde el vil usurero:
También al ladrón casero
Su mascarita le noto.

Numerar no solicito,
En fin, tanta hipocresía;
Que quererlo hacer sería
Proceder en infinito.

Pues por tan distintos modos
Veo disfraces importunos,

Pocos serán ó ningunos
Si no se enmascaran todos.

El gato esconde en la mano
La uña hasta que ve al ratón;
Pero cuando hay ocasión
¿No las saca el escribano?

El sastre y el zapatero,
Procurador, relator,
El boticario, el doctor,
Demandante, vinatero.

Y otros...... que no quiero hablar
Ni quitar créditos, pues
Viene la cuaresma, y es
Preciso irse á confesar.

Doña María Josefa Mendoza.—De esta poetisa manifiesta Beristain lo siguiente: natural de la ciudad de Santa Fe de Guanajuato. Escribió: «Cánticos devotos sobre los cuatro Novísimos: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria.» (México, 1802). De la misma escritora dice D. José Rosas: «Célebre poetisa, nació en los últimos años del siglo XVIII y murió en los primeros del presente. Fué la primera que cantó la Independencia nacional.» (Reseña histórica, etc. de Guanajuato. México, 1876).

Don Juan Wenceslao Barquera.—Vino al mundo en Querétaro el año 1779, hijo de padres nobles, originarios de Asturias. Hizo sus estudios en el colegio de San Javier de su patria, en el de San Buenaventura de Tlaltelolco y en el de San Ildefonso de México, en cuya Universidad se recibió de abogado. Dió á luz en los Diarios de México diversas poesías con seudónimos, y dejó tres comedias manuscritas, intituladas: «La delincuente honrada ó Poli Baker;» «La seducción castigada;» «El triunfo de la educación.» Barquera publicó el Diario de México, durante varios años hasta 1813, y algunos periódicos literarios. También escribió un «Curso de literatura para las señoritas» y varios opúsculos políticos en sentido favorable á los españoles. Sin embargo, después de la Independencia le vemos publicando una *Oda á la Libertad*, dedicada al General Victoria, primer Presidente de la República Mexicana. Esa oda no carece de mérito, guardando el término medio conveniente entre el gongorismo y el prosaísmo: fué premiada en el certamen que el colegio de San Ildefonso dedicó al re-

ferido Presidente, Abril, 1825. No sólo Barquera, sino otros poetas de transición como Sartorio, Azcárate y el más conocido Sánchez de Tagle, cantaron á los Reyes de España y después á los héroes de la Independencia. Tagle mereció premio por una oda dedicada á Carlos IV *en elogio de la lealtad mexicana.* Se encuentra en el opúsculo «Cantos de las Musas mexicanas.» (México, 1804). Lo mismo que los poetas mexicanos han hecho los de otros países: los demócratas Víctor Hugo y Lamartine, que batieron palmas en honra del príncipe de Chambord, han cantado después el alborear de la República. Más antes, Lebrun había celebrado sucesivamente al incrédulo Voltaire, al cristianísimo Luis XVI, á los republicanos verdugos de éste, á Bonaparte general, cónsul y emperador. «Todo el mundo es como nuestra casa,» decía el Dante. En la sección relativa á los oradores daremos más noticias de Barquera.

Presbítero Don Manuel Gómez Marín.—Colegial y catedrático de teología en el Seminario Conciliar, doctor por la real Universidad, vice-rector del Colegio de Minería, etc. Nació en San Felipe del Obraje, 22 de Mayo 1761, y murió en México el 7 de Julio 1850. Fué hombre de buen ingenio y muy instruido en ciencias, varios idiomas y bella literatura, y tan profundo en la experimental física, como en la abstracta teología. Tuvo la honra de haber iniciado en el Seminario el estudio de la filosofía moderna, la filosofía de la observación. En el colegio de Minería fué catedrático de lógica, y en su casa daba lecciones de latín á ricos y pobres. En 1817 ingresó á la congregación de San Felipe Neri de México, á la cual perteneció hasta morir. Escribió: Oda y canto en elogio de Carlos IV, premiados por la Universidad, é impresos en la colección intitulada «Obras de elocuencia y poesía (México, 1791); Inscripciones latinas y epigramas á la estatua de Carlos IV y odas castellanas al Marqués de Branciforti (México, 1796). El Currutaco por alambique, poema satírico contra los jóvenes que se precian de elegantes (México, 1799 y 1839). Inscripción latina y romance endecasílabo descriptivo de la plaza de México y estatua de Carlos IV, premiados: fueron impresos en 1803. Inscripciones latinas y castellanas para el catafalco erigido á honra del Sr. Lizana, en el templo de la Santísima Trinidad de México. También escribió Gómez Marín algunas

oraciones sagradas, dejando fama de elocuente orador, así como un libro de *Meditaciones*, muy apreciado de los devotos.

Como muestra, no sólo de las poesías de Gómez Marín sino del gusto que dominaba en su tiempo, vamos á copiar el canto en elogio de Carlos IV, premiado por la Universidad y sacado de la colección citada anteriormente «Obras de elocuencia y poesía.» Se verá que no hay gongorismo, pero sí poca inspiración, color prosaico y algunas incorrecciones. Gómez Marín y los de su especie no son verdaderos poetas sino versistas eruditos; sin embargo, en el *Diccionario de Historia* publicado en México por Andrade, se considera á Gómez Marín como poeta de primer orden, error que siguió Sosa en sus *Biografías de mexicanos distinguidos.*

Cuando Zeuxis, pintor tan celebrado,
Copió de Elena el rostro primoroso,
De otros muchos sacó con gran cuidado
Cuanto en ellos halló de más hermoso:
Así logró que al lienzo trasladado
Un semblante quedara tan gracioso,
Que ya Elena no fué la retratada.
Fué la hermosura misma la copiada.

Yo movido de un hecho tan prudente,
E imitando de este hombre la cordura,
De los héroes más grandes diestramente
Quiero formar también otra figura:
Las historias recorro diligente,
Y de ellas tomo para la pintura
Los más esclarecidos é inmortales,
Que á servirme van ya de originales.

¡Ah si pudiera, oh Zeuxis, este día
Obtener de tu ingenio la nobleza!
Pero ¡cómo mi pobre fantasía
Emula podrá ser de tu viveza!
Disculpa, sí, disculpa la osadía
Con que quiero imitarte en la destreza,
Que se logra tal vez un gran intento
Al esfuerzo de un noble atrevimiento.

Animo, pues, fuera desconfianza,
En vano es el temor, no me detengo,
Pues que alientan del todo mi esperanza
Tantos Reyes ilustres que prevengo,
Cuyas proezas me inspiran sin tardanza
Aquellas ideas altas que no tengo;

Y no hay duda que en siendo la idea rica,
Elocuente el pincel también se explica.

He aquí á la vista el célebre guerrero,
Glorioso Emperador, Rey vigilante
De nuestra España Carlos el primero,
Victorioso en Milán, en Roma, en Gante;
Cuyo increible valor y cuyo acero
Le hizo tan excelso y tan triunfante,
Que cansando sus proëzas á la fama,
Viva el gran Carlos Quinto sólo exclama.

De este héroe insigne, luego que medito
Sus Glorias inmortales, ya contento
Me ocupo en el bosquejo, y solicito
Copiar su grande espíritu y aliento:
Muevo diestro el pincel, y tanto imito
Su empeño, su eficacia y ardimiento,
Que con toda verdad decir se puede,
Que al mismo original la copia excede.

¡Oh qué bulto he sacado tan airoso!
¡Qué robustez de miembros, qué firmeza,
Serio el semblante, siempre majestuoso,
Y centella todo él en la viveza!
Prometiendo un espíritu tan brioso,
Y un ánimo tan grande en fortaleza,
Que será en las batallas más temible,
Que lo que fué aquel Carlos invencible.

Paso á otro Rey la vista diligente
Por dejar acabada la figura,
Y en Felipe Segundo hallo fielmente
Ser su propio carácter la cordura:
Gózome del invento, y diestramente
Esta prenda coloco en la pintura;
Sabiendo ya que un héroe es más glorioso
Cuando une lo discreto á lo animoso.

Mas ¡oh qué campo tan inmenso ofrece
La serie de los ínclitos Borbones!
Fecúndase la mente, y no apetece
Más que estar ponderando sus acciones;
Pues tanto amor en ellos resplandece,
Tantos triunfos, laureles y blasones,
Que si á estos héroes el pincel imita,
Ningunas otras proezas necesita.

Mírase luego al punto la clemencia,
De aquel Borbón ilustre figurada,
Que no olvida el amor y la prudencia
En los golpes más fieros de su espada:
Aquel Felipe, sí, que la insolencia

Dejó de sus contrarios castigada;
Mas dando á un tiempo su piadosa mano
Pruebas de que era padre y soberano.

¿Y un hecho tan glorioso y distinguido
Acreedor á un eterno nombramiento,
Podría yo sepultarlo en el olvido?
Eso no, gran Felipe; antes intento
El dejar mi retrato ennoblecido
Sirviéndome tú mismo de instrumento:
Tu clemencia traslado con empeño,
Y mirad cuanto realza á mi desdeño.

Mi júbilo aún es más inexplicable,
Cuando, al ir otros lienzos observando,
Descubro aquella paz inalterable
De los Reyes D. Luis y D. Fernando,
Pues de su mansedumbre inimitable
Tantos rasgos de amor voy acopiando,
Que muy breve verán en mi figura
Junta la tempestad con la dulzura.

¿Pero qué es, oh gran Zeuxis lo que miro,
Que todo absorto y trasportado quedo?
Groseras líneas sin aliento tiro;
È imitar tus primores ya no puedo:
Tímido de la empresa me retiro
Sin llegar á mover siquiera un dedo.
Mas no, me animes no, dejad que un tanto
Mis ojos se desahoguen con el llanto.

Viendo estoy aquel Rey tan excelente,
Que ya en paz descansando está glorioso,
Aquel campeón ilustre tan valiente,
Tan benigno, tan sabio, tan piadoso,
Tan grande en todo, pues que justamente
Todo lo fué quien fué tan religioso:
Aquel..... iba á nombrarlo; más ¿qué, intento
Renovar el dolor y el sentimiento?

Al silencio su nombre le encomiendo,
Pero no su virtud tan celebrada;
Pues con mayor esmero estoy haciendo
Por dejarla aquí al vivo retratada:
¡Oh cuánto su piedad está luciendo
Entre tantas virtudes colocada!
Y con esto acabé, pues es constante
Que quien dijo virtud dijo bastante.

Así es á la verdad, ya está cumplido
El dibujo en que tanto he trabajado;
Y quisiera por ver lo que ha salido,
El ponerme algún trecho retirado:

Un paso retrocedo, ¿mas qué ha sido,
Oh soberbio pincel, lo que has pintado?
¿Qué Héroe es este tan noble y tan discreto,
Que no puedo mirarle sin respeto?

Es Carlos Cuarto; en cuya real persona
Se ven tantas virtudes contenidas,
Cuantas la misma fama nos pregona
Que en seis Reyes se hallaron esparcidas:
Y pues vuestra es la imagen que eslabona,
Oh Señor, unas prendas tan cumplidas,
Aceptadla, oh monarca soberano,
No atendiendo á los yerros de mi mano.

No habríamos caracterizado bien á Gómez Marín, si no observásemos que su composición jocososatírica El «Currutaco por alambique» es, en su línea, superior á las poesías serias del mismo autor, cuyo temple era más á propósito para el tono medio que para el elevado. «El Currutaco por alambique» se recomienda por su gracia, naturalidad y fluidez. Ya hemos dicho que se imprimió dos veces, y ahora agregamos que se insertó además en un Calendario que lleva el título de la sátira (1855.) La censura del «Currutaco» la han hecho otros poetas, v. g. Iriarte en el soneto que comienza *Levántome á las mil como quien soy.....* De más importancia literaria, sobre el mismo asunto, es el poema de *Parini, Il Giorno.*

Juan Francisco Azcárate y Lezama.— Nació á mediados del siglo XVIII en la ciudad de México, donde hizo sus estudios. En 1790 se matriculó en el Colegio de Abogados de la misma ciudad. Fué conciliario de la Universidad, Fiscal, Vicepresidente de la Academia de Jurisprudencia y regidor honorario del Ayuntamiento. A nombre de éste, hizo una representación al Virrey Iturrigaray, amigo y protector de Azcárate, con motivo de la intervención de Bonaparte en los negocios de España: en esa representación se sostenía, que la renuncia de los monarcas españoles eran nulas, y que la soberanía residía en todas las clases de la sociedad. La caída de Iturrigaray envolvió en la desgracia á Azcárate, considerado como uno de los representantes del partido llamado Americano ó Independiente, en contraposición con el Español ó Europeo: se le redujo á prisión, se le formó proceso, y hasta los tres años, en 1811, fué puesto en libertad por medio de un fallo que le decla-

raba «en la buena opinión y fama que se tenía de su honor y circunstancias antes de los sucesos de 1808.» Después de la Independencia, cuya solemne acta firmó Azcárate, fué miembro de la Junta Provisional Gubernativa, y nombrado por Iturbide ministro plenipotenciario en Inglaterra, á donde no llegó á ir: en las administraciones sucesivas desempeñó varios cargos, Ministro del Tribunal de la Guerra, Síndico del Ayuntamiento, etc. Como abogado particular alcanzó la confianza de numerosos clientes. Murió en Enero de 1831. Publicó Azcárate á principios de este siglo, algunas odas y otras composiciones poéticas de mediano gusto, muestras más de buen juicio que de inspiración. Igualmente dió á luz varios opúsculos en prosa, dejando manuscritos «Breves Apuntes para la historia de la literatura de Nueva España,» y un «Ensayo panegírico é histórico de los sujetos distinguidos en México.» Como muestra de las poesías de Azcárate, vamos á copiar una paráfrasis de Ovidio, inserta en el opúsculo «Cantos de las Musas mexicanas,» publicada con motivo de la colocación de la estatua ecuestre de Carlos IV (México, 1804).

Felices illi, qui non simulacra, sed ipsos,
Quique Deum coram corpora vera vident.
Quod quoniam nobis invidit inutile Fatum,
Quos dedit ars vultus, effigiensque colo.

Felices y dichosos
Los que á sus Reyes miran,
Pues la Deidad adoran
En su persona misma.

No por eso más leales
Ni más fieles se digan,
Que aquellos que separa
El hado de su vista.

Amar lo que se ve
Fineza es conocida;
Mas lo que no se ha visto
Es empresa más digna.

Esta es, ¡oh Mexicanos!
La que tanto os sublima;
Sin conocer á Carlos
En vuestro pecho habita.

Es la que las naciones
Conocen y publican,

Y la que Carlos premia
Con su estatua divina.

Ya vencistes el hado,
Dobladle la rodilla;
Para que la adoréis,
El arte le da vida.

D. Francisco Conejares.—Originario de Navarra, de donde pasó niño á Nueva España. Estudió Humanidades, Filosofía y Jurisprudencia en el Seminario de México, y en esta ciudad recibió la borla de doctor. Dió á luz las siguientes poesías: Consolación, canto en la dolorosa prisión de Fernando VII. Oda á la lealtad mexicana (México, 1803). Oda en el cumpleaños del Virrey Venegas (México, 1810). Canciones patrióticas en sentido favorable á la dominación española. Oda á la Virgen de Guadalupe (México, 1810). En prosa, publicó Conejares una declaración contra los adictos á la Independencia de México, y un resumen histórico sobre el Brigadier Don Juan Martín por sobrenombre el Empecinado.

Después de la Independencia, Conejares fué Abad de la Colegiata de Guadalupe, y escribió un poema que por su argumento ha obtenido cierta popularidad en el país. Se refiere al inagotable asunto religioso de la aparición de la Virgen de Guadalupe, con este título: «La Maravillosa Aparición de Santa María de Guadalupe, ó sea la Virgen Mexicana» (México, 1853). El mérito de este poema es puramente negativo: su autor no hizo uso de los afeites gongorinos ni fué enteramente prosaico; pero la obra carece de inspiración, su estilo es, á veces, demasiado llano, y contiene versos mal medidos. En lo general hablando, á las historias en verso que tenemos sobre la Virgen de Guadalupe, á las crónicas y biografías religiosas rimadas de la Nueva España pueden aplicarse las siguientes observaciones de un crítico moderno: «Los ensayos que se hicieron para crear una poesía verdaderamente cristiana fueron sin duda coronados de un éxito feliz en el género lírico, en los cantos y en los himnos, porque esos cantos y esos himnos son efecto de un sentimiento particular é inmediato, y porque sus autores encontraron un modelo natural en los himnos sagrados de los hebreos; pero los ensayos más grandes que se hicieron para exponer poéticamente el cristianismo, no alcanzaron

ningún resultado digno de atención, como sucedió también más tarde con frecuencia, porque la forma de poesía que se tomaba de los antiguos poetas para tratar asuntos cristianos no les convenía, y porque no presentaban de consiguiente semejantes obras, más que una composición muerta, más que ideas sometidas en verdad, á una medida y un ritmo, pero enteramente privadas de la vida y del genio de la poesía.»

CAPITULO XI.

Biografía de D. Anastasio María Ochoa.—Examen de sus poesías.—Observaciones generales.—Nota.

El poeta de quien vamos á tratar en el presente capítulo es de transición, por haber comenzado á escribir desde la época colonial; pero nosotros le consideramos como de la independiente, porque durante ésta figuró mucho más. En el mismo caso se encuentran Ortega y Sánchez de Tagle.

No comprendemos en qué sentido se ha dicho, al hablar de las poesías satíricas y jocosas de D. Anastasio María Ochoa, que eran un género *exclusivamente suyo (Dic. de historia, etc.* México, 1856). Si nos remontamos á la literatura antigua, encontramos que, según Aristóteles, Homero escribió la *Margites*, poema satírico; y que entre los romanos, Enio perfeccionó la sátira dándole una forma propia y bien determinada. Si descendemos á la literatura española, vemos poesías satíricas del Arcipreste de Hita en el siglo XIV. Si tan sólo nos fijamos en la *letrilla satírica* (el género á que Ochoa se dedicó principalmente), los nombres de Góngora, Quevedo y otros poetas responden de su procedencia; y aun en México hemos visto, capítulo I, que desde el siglo XVI hubo poetas que escribieron sátiras. Ochoa conoció indudablemente los poetas satíricos de las principales literaturas; pero parece que su autor favorito y aun guía fué D. José Iglesias Casa, cuya celebridad la debe á sus epigramas y letrillas satíricas.

El verdadero mérito de Ochoa consiste en haber escrito algunos sonetos y diversas letrillas del género referido, de tanta importancia como las mejores producciones de la misma clase que tiene la literatura española, así es que Ochoa debe considerarse como el mejor poeta satírico y jocoso de

la literatura mexicana, y en tal concepto le hemos dado lugar en la presente obra, comenzando por presentar una breve noticia de su vida.

Nació D. Anastasio María Ochoa en el pueblo de Huichapan, perteneciente al Departamento de México, el 27 de Abril, año 1783. Fueron sus padres D. Ignacio Alejandro de Ochoa y Doña Ursula Sotero de Acuña, ambos españoles.

Poco se sabe acerca de Ochoa en sus primeros años: pero sí que á fines del siglo pasado comenzó á estudiar latín en México, en una casa particular, y que en el curso de aquel idioma obtuvo el primer puesto. Lo mismo consiguió respecto á la filosofía, que estudió en el colegio de San Ildefonso, donde le dieron una beca de gracia, porque sus facultades pecuniarias no le permitían hacer los gastos del colegio. Más adelante cursó cánones en la Universidad, desempeñando al mismo tiempo el cargo de *maestro de aposentos* en el estudio del Dr. D. Juan Picazo, que era donde había aprendido latín.

Por los años de 1803 á 1804, el Dr. Picazo cerró su estudio, quedándose Ochoa sin destino alguno y sin medios de subsistir. Vióse, pues, obligado á entrar de escribiente en el Juzgado de Capellanías, y á desempeñar otras ocupaciones semejantes para ganar la vida.

Pero Ochoa, ni aun en las circunstancias más críticas abandonó los libros; y además de las materias que ya hemos dicho haber estudiado, se sabe que por sí mismo aprendió varios idiomas vivos, y se dedicó á conocer las literaturas latina, española, francesa, italiana, y aun algo de la inglesa.

En 1806 apareció en el *Diario de México* la primera poesía satírica de nuestro autor, y sucesivamente siguió publicando varias composiciones en el mismo periódico, ya con las iniciales de su nombre, ya con pseudónimos. Sus producciones fueron recibidas con mucho agrado, y mereció ser admitido en la *Arcadia mexicana*, asociación literaria de que hemos hablado al tratar de Navarrete.

Por el año de 1813 se sintió Ochoa inclinado á abrazar el estado eclesiástico, y así lo verificó después de haber estudiado teología moral en el Seminario de México. Hacia 1816, á los treinta y cuatro años de edad, fué cuando se ordenó de presbítero; á principios del año siguiente comenzó á desem-

peñar algunos curatos interinamente, y en 1820 se le dió en propiedad el de la parroquia del Espíritu Santo de Querétaro, donde permaneció hasta 1827 entregado al cumplimiento de las obligaciones de su estado; pero sin dejar de aplicar á las letras todos los ratos de que podía disponer.

El clima de Querétaro dañó la salud de Ochoa, y se vió obligado en 1828 á renunciar el curato que desempeñaba y á trasladarse á México. En esta ciudad vivió tranquilo en una honesta medianía, entregado á trabajos puramente literarios, hasta el año de 1833, en que sucumbió víctima del *cólera morbus.*

Los escritos de Ochoa, de que se conserva memoria, además de sus poesías impresas (Nueva York, 1828), son los siguientes:

Dos comedias, *El amor por apoderado*, y *La Huérfana de Tlalnepantla:* esta última sólo se conoce por noticias; pero la primera existía manuscrita hasta hace pocos años en poder de D. Antonio Rodríguez Galván.

Una tragedia en verso, intitulada *Don Alfonso*, que se representó en México, 1811.

Una novela de costumbres mexicanas, de la cual ni el nombre ha quedado.

Fragmentos, que también poseía Rodríguez Galván, de unas *Cartas de Odalmira y Elisandro.*

Varias producciones del latín, francés é italiano, de las cuales se publicaron en México *Las Heroidas* de Ovidio, y otras conservaba manuscritas la persona de quien antes hemos hablado, entre ellas los últimos libros del *Telémaco*, que nuestro poeta se tomó el ímprobo trabajo de trasladar en octavas castellanas: los dos primeros libros de esta traducción se perdieron.

Tuvo parte Ochoa en la traducción de la Biblia de Vencé, publicada en México por Galván.



La única edición que conocemos de las poesías de Ochoa es la citada anteriormente, y valiéndonos de ella haremos su examen en el orden que sigue:

ODAS ANACREÓNTICAS.

Son veinte, once de nuestro poeta y nueve traducidas; pero aun en las primeras hay poca originalidad, no se encuen-

tra nada nuevo: el eterno suspirar de los amantes; la conocida turbación del enamorado delante de su querida; las imágenes trilladas de las poesías eróticas. Además se notan algunas ideas y expresiones prosaicas, y varios descuidos. De todo presentaremos ejemplos.

Yo ví unos claros ojos,
Cuya tierna mirada
Rinde más corazones
Que la amorosa aljaba.
....

Yo ví una dulce boca
De perlas y de grana,
De cuya miel panales
Las abejillas labran.

Yo ví un turgente seno,
Envidia de Acidalia,
Donde el amor anida,
Y las honestas gracias,
....

Ni me importa que logren
Altivos y soberbios,
En brillo y hermosura
Vencer á los luceros.
....

Brillan (yo soy testigo)
En tu rostro hechicero,
Mil y mil perfecciones
Y mil y mil portentos.
....

Su presencia en mí causa
Impresión la más dulce;
Pero tan viva y fuerte
Que casi me destruye.

Parece que mi sangre
Un incendio consume,
Y como que á la nada
Mi existir se reduce.

Todo mi cuerpo tiembla,
De languidez se cubre,
Mis potencias se pierden,
Mis sentidos se aturden.

Siento que á la garganta
El corazón se sube,
Y la anuda y no deja
Que una frase artícule.

No hay figura más gastada que la de comparar la mirada de una mujer con las armas de Cupido, y lo mismo sucede con llamar perlas á los dientes, nido del amor al seno, luceros á los ojos y modelo de perfección á la mujer que se ama. Los bochornos, vértigos y convulsiones que experimentan los poetas al ver á sus amadas, tampoco ofrecen ninguna novedad.

Yo ví unas blondas hebras
Cogidas con tal gracia,
Que son del amor niño
Las redes y lazadas.

Hebras por *cabellos* lo usan los poetas; pero nos choca, porque la expresión común de la palabra *hebra* es prosaica: recuerda á la costurera enhebrando la aguja.

Juguetillo gracioso,
Traviesa guitarrita,
¡Ay! cómo tus monadas
Dulce placer inspiran!

Monadas: expresión demasiado familiar para que se deba admitir en una oda anacreóntica. Esta clase de composiciones excluye todo lo elevado y profundo; pero no por esta razón se debe incurrir en el extremo de la vulgaridad.

La oda sexta, *Á Silvia en la muerte de su falderito*, necesita un examen detenido. Ya hemos dicho al hablar de Navarrete, que esta clase de composiciones son permitidas á los poetas, y que de ellas se encuentran bellos modelos en todas las literaturas; pero como el objeto á que se dirigen es poco elevado, necesita el escritor mucho tino para no caer en ridículo.

¿Por qué lloras mi Silvia?
¿Por qué al dolor te entregas?
Suspende ¡ay ese llanto
Que el alma me atraviesa!

No llores...... Más en vano
Es querer que suspendas
Lágrimas que te arranca
Tu sensible terneza.

Cualquiera creerá que á Silvia le ha sucedido una gran desgracia, le ha acontecido un mal irremediable; pero en la cuarteta siguiente vamos resultando con que aquellas lá-

grimas, aquel dolor, son ocasionados por la muerte de un perro, del *Jazmín*.

Ya que tu Jazmín no existe,
Y tú lloras su ausencia;
Llórala, amada Silvia,
Pues así te consuelas.

El poeta continúa diciendo:

Pero advierte á lo menos
Que si la parca fiera
En él ha descargado
Su guadaña sangrienta,

Acabaron del todo
Sus congojas y penas,
Sus temores cesaron,
Cesaron sus dolencias.

Ya nada lo incomoda,
Ya nada lo atormenta,
Ni padece, ni sufre,
Ni llora, ni se queja.

Parca fiera: las *parcas* son personajes mitológicos que no se ocupan en los perros, sino en los hombres; así es que aunque *parca* se tome como sinónimo de *muerte*, no parece que deba aplicarse propiamente al *Jazmín*.

Ni llora. Los brutos ni rien ni lloran; estos son actos propios del hombre exclusivamente. Sin embargo, puede admitirse aquí la figura llamada *personificación*, como cuando Homero supone que lloran los caballos de Aquiles.

No del mastín soberbio,
Que gruñidor enseña
Los afilados dientes,
Teme ya la insolencia.

Ni ya del sol ardiente
A la vibrante fuerza,
La lengua prolongando
Fatigado jadea.

Ni de la brava pulga
Entre las blancas hebras
De su cuello escondida,
El aguijón le inquiete.

Ni el atorado hueso
En su garganta estrecha
Sus fauces acongoja
Con tosidas violentas.

En fin, ya nada siente,
Nada ya lo molesta,
Y para siempre libre
Está de toda ofensa.

Las imágenes de la primera cuarteta no desdicen de la poesía, y el pensamiento que expresan es verdadero, porque es natural que un perrito mimado, criado en la alcoba, tema á un mastín; pero no sucede lo mismo en la segunda cuarteta. No es propio de la poesía la imagen de un animal sacando la lengua, jadeando y respirando con dificultad. Además, es un pensamiento poco sólido el que expresa, tratándose de un *falderito* que pasa la vida en *las faldas*, y habita en la casa de una hermosa, resguardado de la intemperie: el perro de pastor que cuida el ganado, el galgo que corre tras de la liebre es muy natural que *jadeen;* pero no es lo más propio suponer esto en el perrito de una dama.

La brava pulga: este pequeño insecto es muy digno de ser estudiado con el microscopio, y de que se hagan observaciones acerca de su extraordinaria agilidad; pero no es muy á propósito para la poesía: los piquetes que da, la comezón que produce, el rascar que provoca, nada de esto despierta ideas poéticas.

Callamos el *atorado hueso* y las *tosidas violentas*, porque hay cosas que callándolas se explican mejor.

Tú cuida solamente
Que su cuerpo no sea
De hambrientos zopilotes
Apetecida presa.

En un hoyo profundo
Sepúltalo en la huerta,
Y deja que entre flores
En polvo se disuelva.

Y cuando allí repose,
Pues ya sus males cesan,
Suspende ¡ay! ese llanto
Que el alma me atraviesa.

Zopilotes: esta palabra no es castellana, sino del idioma azteca, lo que se debe hacer notar de algún modo, y además la representación famélica de aquellos animales asquerosos, en la poesía, produce impresiones desagradables: se

recuerdan naturalmente los muladares donde viven, y los cadáveres gusanientos y fétidos de que se alimentan.

Sepúltalo. Lo es neutro, y racionalmente no debe aplicarse á *perro* que es masculino; pero ya hemos dicho en otra ocasión que ese uso, aunque vicioso, es no sólo muy general, sino que la Academia Española le ha sancionado con su aprobación.

Cuando yo estoy á solas
Mi corazón discurre
Declararse á mi ingrata
Cuando mire sus luces.

El corazón se considera como el móvil de los sentimientos, pero no del discurso; así es que está mal dicho «mi corazón *discurre*». Desde Platón se suponía el principio inteligente en la cabeza y el de actividad en el corazón.

Sin embargo de todo esto, las odas anacreónticas de Ochoa tienen, por lo común, dos buenas cualidades, que son: la corrección del lenguaje y la observancia del asonante en los versos pares. Pero los defectos que las deslucen hacen que apenas una que otra, muy rara, deba recomendarse, como la intitulada *De el agua*, que sin embargo, no está libre de defectos.

LETRILLAS ERÓTICAS.

Tienen el mismo carácter que las odas anacreónticas. Ejemplos:

A SILVIA.

Des que te vide,
Linda zagala,
Tu gracia y gala
Me cautivó.

Las que despide
Flechas tu vista
Otro resista,
No lo haré yo.

Que el ciego niño,
Si hay resistencia.
Con más violencia
Clava el arpón.

Mas si hay cariño
Sin amarguras,

Da mil dulzuras
Al corazón.

Mientras respire
He de servirte,
Y he de seguirte
Cual girasol.
Y antes que espire
Mi amor sincero,
Verás primero
Sin luz al sol.

En la segunda y tercera cuartetas se vuelve á usar la gastada comparación de la mirada con las armas del amor.

Asemejar un afecto con el girasol (cuarteta quinta) es tan viejo, por lo menos, como Calderón de la Barca, quien dijo:

Difícilmente pudiera
Conseguir, señora, el sol
Que la flor del girasol
Su resplandor no siguiera.
....
Si sol es vuestro esplendor
Girasol la dicha mía......

En otra letrilla dice Ochoa:

¡Ay! que morir me siento,
Ya me falta la vida.
Por tí, bella homicida,
Me siento ya morir.

Un insano tormento
Me despedaza el pecho,
Y en lágrimas deshecho
No puedo ya vivir.

Uno mismo fué el día
En que logré mirarte,
Y uno mismo en que á amarte
Rendido comencé.

Pero ¡hay ingrata mía!
Que el en que tú me viste,
Y en que me aborreciste
El mismo tambien fué.

Estas cuartetas no expresan nada nuevo: el continuo y empalagoso lamento de los amantes, y la conocidísima coincidencia *ver y amar todo es uno*. Hace mucho tiempo dijo Virgilio: *ut vidi ut mori*.

Aun en prosa, la reunión de muchos monosílabos se considera como un defecto, y mucho peor es en poesía, como sucede en el verso catorce de los precedentes, donde se lee

Que el en que tú me.

Bastan estos ejemplos para convencernos de que Erato no era la musa que inspiraba á Ochoa.

SONETOS.

El editor de las poesías de Rioja sostuvo que los sonetos "son un género de composición artificioso y pueril, que debe desterrarse del Parnaso;" pero más adelante Moratin, tomó á su cuenta hacer la defensa y apología del soneto. Boileau le consideraba tan difícil, que según él, uno solo libre de defectos, vale como un poema; y aunque esta opinión sea exagerada, no tiene duda la dificultad de que el pensamiento se exprese bien en un estrecho espacio, sin que falte ni sobre nada: así, pues, no es extraño se encuentren muy pocas composiciones de esa clase, que puedan llamarse perfectas. Véase lo que acerca de sonetos decimos en el capítulo X al hablar del Padre Plancarte, en el XX al tratar de Arango y Escandón. No obstante las dificultades del soneto Ochoa logró escribir algunos del género serio, que pueden considerarse como medianos, y varios jocosos que merecen colocarse al lado de los mejores de su clase.

Presentaremos, desde luego, un ejemplo del género serio:

LA RESOLUCIÓN

Yo fuí joven y amé. ¡Vanos anhelos!
Pues buscando placeres y dulzura,
Hallé tan sólo do esperé ventura,
Sustos, temores, ansias y desvelos.

Quise á Silvia, probé mil desconsuelos;
Amé á Lesbia, lleneme de amargura;
Adoré á Clori, ví mi desventura;
Idolatré á Dorisa y tuve celos.

Supe ¡con qué dolor! que entre aflicciones
Para dar muerte tiene el pecho humano
Vileza, ingratitud, dolo, traiciones.

Yo te detesto, en fin, amor insano;
Lleva, lleva á otra parte tus arpones.
Y huye lejos de mí, numen tirano.

Roa Bárcena, en su *Acopio de sonetos* (México, 1887), copia, como ejemplo de corrección y buen gusto, el soneto de Ochoa *Poder del amor*, imitado del Petrarca.

Empero, los siguientes sonetos del género festivo, dan á conocer inmediatamente que el talento de Ochoa era más á propósito para esta clase de composiciones.

EL SONETO.

¡Catorce versos! Mas está el *primero;*
Pasemos al *segundo;* no va malo:
El *tercero*...... Aquí es ella; mas lo igualo
Y con el *cuarto* ya es cuarteto entero.

El *quinto*, ¡qué primor! salió sin pero;
Sigue el *sexto:* bien, si lo acabalo,
Al *séptimo* sin pena me resbalo,
Y me paso al *octavo* placentero,

Respiremos en fin: el *nueve* es este,
Tan fácil como el *diez;* y este terceto
Acabe el *once*, cueste lo que cueste.

¡Quién lo creyera! el *doce* está completo:
¿Y el *trece?* ¡Apolo su favor me preste!
El *catorce*, ¡oh placer! ya está el soneto.

LA RESPUESTA CONCISA.

—Hola! —¿Quién es? —Yo soy. —¿Qué manda usté?
—¿Don Basilio está en casa? —Señor, yo,
Esta mañana que se levantó
Le llevé chocolate á su mercé......

—Bueno. ¿Mas está en casa ó ya se fué..... ?
—Como iba yo diciendo, lo tomó.
Y luego...... —Mas, señora, ¿está ahí ó no......?
—No, no era chocolate, era café......

—Válgate Dios, señora, bien está
Que fuera lo que fuese, mas aquí
No se trata...... —Señor, voy para allá......

—Vaya, señora, diga usted. —¡Ah! sí:
Pues, señor, Don Basilio salió ya .....
—Qué lacónico hablar! Ya lo entendí.

DE MI AMOR A INES.

Es tanto, dulce Inés, lo que te quiero,
Que ..... Mas cenemos, que llegó la cena;
Tanto te quiero, que...... ¡Mira qué buena
Y qué hermosa pitanza de carnero!

Pero volviendo, Inés, á lo primero,
Te quiero tanto, que ..... La taza llena
De vino me sumí. Pero, sirena,
Tanto te quiero, que...... Dame el salero.

Mas tornando al asunto de quererte
Te quiero de tal modo, dulce dueño,
Que...... ¡Caramba! ¡El carlón está muy fuerte!

Como iba yo diciendo...... El malagueño
Fuera mejor...... Te quiero de tal suerte,
Que...... Me voy á dormir; me ha dado sueño.

El primer soneto de los tres precedentes es una feliz imitación del conocidísimo de Lope de Vega, y muy superior á la de Balmes, quien ciertamente no ganó nada en su fama literaria con la publicación de las poesías que compuso. El insigne filósofo no estaba inspirado por las musas; pero tampoco necesitaba de ellas para legar su nombre á la posteridad, como uno de los más profundos pensadores del siglo XIX.

El segundo y tercer soneto, son notables por su gracia y fluidez.

ODAS DIVERSAS.

Además de las odas anacreónticas, escribió Ochoa algunas otras sobre diversos asuntos y en diversos metros: son defectuosas, y presentaremos como ejemplo la que sigue:

EN EL GRITO DE INDEPENDENCIA.

1 Suele en callada noche, hacia el Oriente,
2 Del horizonte alzarse parda nube,
3 Que se condensa más cuanto más sube,
4 Inclinando su giro al Occidente:
5 Luego insensiblemente
6 Su enorme masa por la ancha esfera
7 Va derramando negra y pavorosa,
8 Y crece y se difunde de manera,
9 Que sombras esparciendo tenebrosa,
10 El éter hinche, y presagiando enojos
11 Esconde el alto cielo, de los ojos,
12 Hasta que arroja del preñado seno
13 Un rayo y otro con horrible trueno.
14 En tanto el pastorcillo que reposa
15 En humilde cabaña descuidado,
16 Atónito despierta, y azorado
17 La tempestad contempla estrepitosa;

18 Moverse apenas osa
19 De su lecho, temiendo á cada instante
20 Con su rebaño ser víctima triste
21 Del horrible huracán, que fulminante
22 La frágil choza y su ganado embiste,
23 Haciéndole temblar el soplo fuerte
24 Del viento silbador, que con la muerte
25 Lo amenaza, lo asusta, lo comprime,
26 Mientras él en silencio tiembla y gime.
27 Así en el vasto americano suelo
28 De ibera encarnizada tiranía,
29 Una lejana nube se veía
30 Preñada de opresión y desconsuelo,
31 Cuyo incesante anhelo
32 Decretos cual el rayo despidiera,
33 Conspirando tenaz y sin sociego
34 A sofocar y aun extinguir do quiera
35 De santa libertad el sacro fuego,
36 Que casi se apagaba, y solamente
37 Ardía, aunque acosado, más vehemente
38 De Victoria y Guerrero, altos varones,
39 En los nunca domados corazones:
40 La astuta maña del visir hispano,
41 Redoblando cuidados y fatigas,
42 Con oro, con indultos, con intrigas,
43 Ya de acallar, sino extinguir, ufano
44 Estaba el soberano
45 Ardor de libertad. ¿Y qué podían
46 Del Sur los héroes, solos, perseguidos,
47 Cuando en la huesa exánimes yacían
48 Mil compañeros de armas, ó sumidos
49 En dura cárcel, y en estéril duelo
50 Otros valientes hijos de este suelo,
51 Su esclavitud llorando en sus retiros,
52 Enviaban al cielo hondos suspiros?

El poeta se vale del espectáculo que presenta la tempestad, para compararla con las desgracias de su patria. Esta comparación es propia de la oda, por la animación y viveza que encierra, y porque la tempestad produce en la naturaleza el mismo trastorno, la misma turbación que las desgracias en el orden moral. Después de indicar el poeta cuáles son esas desgracias, refiriéndose á la nacion mexicana, hace notar con sentimiento doloroso que sólo un puñado de patriotas había quedado combatiendo por la independencia; pero después exclama:

53 ¿Y será que en mi patria generosa,
54 Do mora tanto Marte, no haya alguno
55 Que con grito valiente y oportuno
56 Oponga un fuerte dique á la ominosa
57 Desdicha que la acosa?
58 ¡Ah, no! jamás será, mientras reside
59 En el dichoso suelo mexicano
60 Un hijo de Belona, un Iturbide,
61 A quien en su clemencia el soberano
62 Cielo dió su poder para que un día
63 Libertad respirando y valentía,
64 De la patria al clamor se alce, y con brío
65 Arranque á su cerviz el yugo impío.
66 Entonces ¡oh qué gloria! independiente
67 El Anáhuac, tronchada la cadena
68 A que el usurpador hoy le condena,
69 Alzará al cielo la humillada frente;
70 Y alegre y reverente
71 A su libertador, á su hijo tierno,
72 Su valor aclamando y claro nombre,
73 Tributará sin fin honor eterno,
74 Y hará que el orbe atónito se asombre,
75 Viendo que libre al fin por su constancia
76 Brota feraz su suelo la abundancia,
77 Los bienes las virtudes, las riquezas,
78 Las ciencias, las venturas, las grandezas

Exitada la imaginación con la esperanza de la felicidad que debe venir á la patria cuando consiga su libertad, anhela el poeta porque ese momento se acerque, y expresa sus deseos de este modo:

79 ¡Oh momento feliz! ¡dulce momento,
80 Apresúrate y ven! ¡y al nuevo mundo
81 Que te suspira en anhelar profundo,
82 Da de su libertad el complemento
83 Acabe su tormento,
84 Acabe su gemir, cesen sus penas,
85 Y arrojadas por siempre al hondo abismo
86 Caigan despedazadas sus cadenas,
87 Y húndase en él el fiero despotismo,
88 Y libres de despóticos tiranos
89 Prueben al fin los tristes mexicanos,
90 Fijándose en su suelo la ventura,
91 De libertad la celestial dulzura.

Pero los deseos del poeta no son ilusorios, pues existe un hombre que llevará á cabo la emancipación de México; el escritor le recuerda y dice:

92 El momento se acerca; ¡cuánta gloria
93 Vas á alcanzar, ¡oh Marte americano!
94 La ventura esta vez del orbe indiano
95 No será ya, cual antes, ilusoria.
96 Contigo la victoria
97 En tu bélico carro irá sentada,
98 Tu sien de mil laureles coronada;
99 Y dirigiendo tu invencible espada
100 Te hará triunfar del enemigo bando.
101 Hasta que el esplendor de tus acciones,
102 Llevándose tras sí los corazones,
103 Con el hechizo de tan dulces modos
104 Los una, y libertad alcance á todos.

La oda termina de una manera natural, apostrofando al héroe de la Independencia, y animándole á que dé cima á su gloriosa empresa.

105 Prosigue, pues, caudillo incomparable,
106 Y desde Iguala, marcha, y apresura
107 Del fatigado Anáhuac la ventura,
108 Arrancándole al yugo detestable.
109 Que en tanto, jefe amable,
110 Que la gloriosa empresa finalizas,
111 Admirado de todas las naciones
112 Y adorado del suelo que eternizas,
113 La patria en sus más tiernas efusiones,
114 Mientras festiva su placer exhala,
115 El héroe proclamándote de Iguala,
116 Dirá bañada en dulce complacencia:
117 «¡Viva, viva sin fin la Independencia!»

Esta composición se recomienda por la regularidad del plan; algunos giros propios de la poesía lírica; el estilo animado, vehemente en varios pasajes, como lo requiere el asunto; algunas imágenes propias; el lenguaje generalmente correcto, y la versificación buena comúnmente; pero adolece de varios defectos que la reducen cuando menos á la medianía. He aquí algunos de los que se notan á la primera lectura.

El viento no puede *comprimir* á una persona (versos 24, 25) porque no es bastante denso para ello: *comprime*, no es, pues, otra cosa sino un consonante obligado de *gime*.

Desconsuelo (verso 30) es consonante trivial de *suelo*.

Cuyo incesante anhelo (verso 31). *Anhelo* significa *deseo;* pero el deseo puede ser de tantas cosas, que es necesario decir de qué para el sentido perfecto de la oración.

Acosado (verso 37) no es calificativo propio de *fuego*, porque *acosar* significa «perseguir con empeño algún animal, fatigar á alguno ocasionándole molestias.»

Estaba el soberano (verso 44). La oración ha quedado trunca: «La astuta maña ... estaba (tratando) de callar ...»

El verso 87 suena mal por la concurrencia de *en él el*.

Dulces modos (versos 103). Expresión prosaica. Sólo en tono familiar se dice, por ejemplo: «Fulano tiene muy buen modo.»

Admirado (verso 111) y *adorado* (verso 112) producen consonancia fuera de lugar.

Bañada (verso 116). Metáfora violenta y prosaica, porque el baño supone generalmente la inmersión en algún líquido.

En el verso 81 usa Ochoa, como transitivo, el verbo *suspirar*, lo cual ha censurado infundadamente Hermosilla á varios poetas castellanos, siendo una licencia autorizada por el uso de buenos escritores; v. g., Martínez de la Rosa, quien dice:

> El mismo amor dictaba
> Los versos que Tibulo suspiraba.

ROMANCES ENDECASÍLABOS.

En otra ocasión manifestaremos nuestro parecer acerca del mérito, que, en nuestro concepto, tiene el romance, contra la opinión de Hermosilla y otros escritores. Por ahora nos limitamos á decir que Ochoa se ejercitó poco en ese género; sus romances endecasílabos se reducen á cinco, tres de ellos traducidos. Lo que en estos últimos hay más notable, es la traducción de algunos versos latinos del padre Diego José Abad, de los cuales hemos copiado parte al hablar de este escritor.

ELEGÍAS.

Ochoa tradujo del latín las elegías del padre Remond, y escribió una original.

Tocante á las primeras, observaremos que tienen algunos defectos; pero que generalmente el lenguaje es correcto, el estilo propio del género, y la versificación buena: en cuanto á los pensamientos, nada decimos, porque pertenecen al autor y no al traductor.

Respecto á la elegía original, se advierte que el argumento no es nuevo, pues se reduce á lamentar el poeta la infidelidad de su amada; pero en cuanto á la forma, cumple con las reglas del arte, salvo uno que otro lunar no bastantes á deslucir enteramente una composición de ciento doce versos, y que, en consecuencia, creemos puede pasar por algo más que mediana. No la copiamos, porque siendo tan extensa, se alargaría demasiado este capítulo.

LETRILLAS SATÍRICAS.

En esta clase de composiciones fué en las que sobresalió Ochoa, y á ellas debe principalmente su celebridad, según lo indicamos al principio. El poeta se muestra festivo, fácil, agudo, lleno de chispa; hace reir al mismo tiempo que corrige, logrando conciliar el *utile dulci* de Horacio, objeto á que deben dirigirse los esfuerzos del escritor. Las letrillas satíricas de Ochoa son, en nuestro concepto, de lo mejor que en este género hay en castellano. El poeta tomó la pluma para ridiculizar, con buen éxito, todos esos defectos, cuyo mejor correctivo es la risa, el ridículo. Un robo, un asesinato, un crímen cualquiera, merecen reprensiones serias, correctivos graves, hacen levantar la voz con aspereza; pero ¿quién puede usar de verdadera gravedad cuando se trata de una coqueta que embiste al mismo tiempo con media docena de amantes? ¿Quién podrá indignarse profundamente á presencia de un fatuo que pone toda su gloria en el peinado y en la corbata? ¿Quién enarcará las cejas cuando vea á un vejete galantear á las muchachas? Todo esto produce desprecio, risa, y el desprecio y la risa encuentran su mejor expresión en la letrilla satírica. Insertar las de nuestro poeta, que nos parecen de mérito, sería copiar casi todas las que compuso, pues tan feliz fué en esa clase de composiciones. Nos reducimos, pues, á poner algún ejemplo, advirtiendo que no por lo dicho á favor de las letrillas de Ochoa, las creemos *perfectas:* la perfección no se encuentra en las obras humanas.

Que asegure el abogado
Dar el escrito acabado
De textos y leyes lleno,
Bueno.

Mas que duerman en su mesa
Los autos con su promesa,
Si no se le hace un regalo,
Malo.

Que el que á médico se mete
Con Hipócrates recete,
Con Avicena ó Galeno,
Bueno.

Mas que quiera dar salud
Sin conocer la virtud
Ni aun del aceite de palo,
Malo.

Que la joven no apetezca
La calle, y que permanezca
En casa en sosiego pleno,
Bueno.

Mas que sólo se esté quieta
Porque allí mismo la inquieta
El pícaro Don Gonzalo,
Malo.

Que aquél coma en el portal
La fruta que no hace mal
Porque no tiene veneno,
Bueno.

Mas que la cáscara tire,
Y luego con risa mire
Que yo al pasar me resbalo,
Malo.

Que éste castigue al criado
Cuando sabe que es culpado
Y necesita de freno,
Bueno.

Mas que en cualquiera ocasión,
Sin una buena razón
Ande tras él con el palo,
Malo.

Que entre sombras el cajero
Me venda el lienzo extranjero
Fino y doble cuando estreno,
Bueno.

Mas que en saliendo á la calle
Al volver á verlo lo halle
Casi como *oyate* ralo,
Malo.

Que se precie algún Señor
De expedito y buen lector.
Leyendo un escrito ameno,
Bueno.

Pero si se contradice,
Porque donde óvalo dice
El lo alarga y dice ovalo,
Malo.

Que con un amor crecido
Ame la otra á su marido
Aunque de rostro moreno,
Bueno.

Mas que tenga amor igual
Al que la da en el portal
Quesadillas de regalo,
Malo.

Lo censurable en esta letrilla se reduce, en nuestro concepto, á dos cacofonías, al uso de una palabra que no es castiza, y á haber puesto *la* por *le* en el verso antepenúltimo.

Al volver á verlo lo hallé.

Suena mal este verso por la concurrencia de *vol ver ver lo lo*.

Al que la da en el

No se puede tolerar la reunión de tantos monosílabos en un idioma polisilábico como el castellano: estaría bien, y por necesidad, en el chino ó el othomí; pero el que escribe en español tiene palabras desde una hasta de catorce sílabas, donde escoger.

Que entre sombras el cajero.

Cajero no significa el que vende mercancías, sino "el que hace ó vende cajas," ó bien "la persona que en las tesorerías ó casas de negocios recibe y distribuye el dinero."

Ayate (v. 47) es palabra azteca, pero se puede usar subrayándola, como se ha hecho.

Respecto al uso del artículo *la* por *le* (verso antepenúltimo), más adelante hablaremos.

Concluimos este párrafo insertando la siguiente letrilla, que se recomienda por su gracia y fluidez.

La mi Talía,
Toda alegría,
La voz levanta,
Y pica y canta
Asaz burlona:
¡Mira qué mona!

El currutaco
Que el aire y taco
De pierna y talle
Luce en la calle,
Muy del gran tono:
¡Mira qué mono!

La jovencita
Que de bonita
Presume tanto,
Y un tierno canto
Lasciva entona:
¡Mira qué mona!

La transparencia
Que lleva Mencia
La coquetilla
En la mantilla
De forlipona:
¡Mira qué mona!

El dulce hechizo
De tanto rizo
Que Don Marcelo
Lleva en el pelo
Con grande entono:
¡Mira qué mono!

El falderillo
Que en el carrillo
Besa de su ama,
Y está en su cama
Cual en su trono:
¡Mira qué mono!

La currutaca
Que los piés saca,
Y en el paseo
Dobla el meneo
De su persona,
¡Mira qué mona!

Aquel arillo
Que de zarcillo
Lleva en la oreja
Y jamás deja
Don Homobono:
¡Mira qué mono!

La complacencia
De su presencia,
Con que en sí misma
Toda se abisma
Doña Simona:
¡Mira qué mona!

Aquel Don guapo:
Todo hecho un sapo,
Que armando riñas
Ante las niñas
Jacta su encono:
¡Mira qué mono!

Y esta letrilla,
Tan picarilla,
Tan disonante
Que á cada instante
Se desentona:
¡Mira que mona!

Lo que nos desagrada de la anterior composición, son los monosílabos *la*, *mi* con que comienza, porque parece que se va á dar una lección de solfeo, y *jacta* usado como activo siendo recíproco. La palabra *taco* (v. 8) creemos puede admitirse, porque en buen español se dice: «aire de taco.» *Gran tono* (v. 11) se considera como galicismo; pero es locución tan usada, que será necesario darle carta de naturaleza, lo mismo que á *coquetilla*. Tampoco nos parece censurable la palabra *forlipona*, porque se encuentra admitida por Salvá y otros autores.

EPIGRAMAS.

De la misma manera que en las letrillas satíricas, sobresalió Ochoa en los epigramas, aunque no por eso debe entenderse que todos los que compuso son perfectos, lo cual nada tiene de extraño atendiendo á la dificultad que presenta esta clase de composiciones, dificultad que no comprenden algunas personas poco versadas en literatura, porque se fijan únicamente en la brevedad del género, siendo así que en esa misma brevedad hay dificultades que vencer, porque el poeta se ve precisado en un espacio reducido, á exponer de una manera sencilla, franca y clara un pensamiento que ha de ser ingenioso é interesante.

Presentaremos primeramente algunos ejemplos de los epigramas defectuosos de Ochoa, que son pocos en comparación de los buenos.

DEL PADRE DE UNA NIÑA.

Juana á los toros llevó
A su hija, y mientras llegaban
Al circo, ésta, si mataban
A los toros, preguntó:

Y cuando oyó que la madre
«Sí los matan» le decía
Exclamó ella: «¡hay madre mía!
¿Si matarán á mi padre?

Este epigrama tiene dos defectos: el primero, cierta vulgaridad poco decente; el segundo, falta de verosimilitud, porque no es probable que una niña, cuyo carácter es la sencillez y la inocencia, pudiera hacer la pregunta que se supone.

DE UN MILITAR.

Supo un militar que había
Dios de la guerra, y queriendo
Imitarlo, fué corriendo
A ver la mitología.

Abrió el libro con anhelo,
Y aunque al pronto no encontró
A Marte, á Adonis halló,
Y Adonis es su modelo.

Es cacofónico el séptimo verso por la concurrencia de

muchas *aes*, y si en una obra larga se disculpa un descuido, en una composición corta es censurable el menor defecto.

DE LUCIA.

En aliviar á Lucía
Un médico se esmeraba,
Y aunque mil remedios daba,
Ninguno á la enferma hacía.

Iba su empeño adelante;
Mas díjele al ver su afán:
Recétele usted á Juan,
Y ella sanará al instante.

El séptimo verso es anfibológico, porque puede significar: «Recétele usted (una medicina) á Juan.»

Véamos ahora algunos de los epigramas de Ochoa que nos parecen bien.

DE FUENTES.

Desvergonzándose Fabio,
De Fuentes me dijo un día
Que libros buenos tenía
Porque lo creyeran sabio:

Y le interrumpí con ceño,
Y le dije: Fabio, mientes,
Pues yo sé que los lee Fuentes
Para conciliar el sueño.

DE UN VIAJERO.

Doce años viajó Carballo,
Y ha sido viajero tal
Que no se le encuentra igual,
A excepción de su caballo.

DE UN POETA.

¿Sabes por qué no corrige
Juan sus ponderados versos
De los lunares diversos
Que el gusto borrar exige?

Porque si raya en cada uno
Los defectos que ha de hallar,
Tanto tendrá que rayar,
Que se quede sin ninguno.

DE UNA DAMA.

A un paje nada dormido
Dijo, dándole un papel,
Cierta dama: ve con él
Y entrégalo á mi querido.

No era la primera vez
Que iba el paje, pues tomó
El papel y preguntó:
Señora, ¿á cuál de los diez?



Hemos examinado ya las poesías de Ochoa, según sus géneros; pero nos quedan por hacer dos observaciones generales, una relativa al lenguaje, y la otra á la versificación.

No falta en el día quien considere que la pureza del lenguaje y la ajustada versificación son dotes accesorios en las obras poéticas; pero nosotros jamás hemos admitido semejante máxima, y por el contrario, la creemos hija de la ignorancia ó de la pereza; porque, ó no se tiene idea de lo que es poesía, ó bien se trata de simplificar los estudios, con el aparato de un falso sistema. (Véase nota al fin del capítulo .

¿Qué es la poesía? Ya lo hemos dicho en la introducción. «La representación del bello ideal por medio de la palabra.» En consecuencia, si *la palabra* no reune en poesía todas las condiciones necesarias de belleza, no hay obra poética propiamente dicha.

En las cosas que tienen por objeto inmediato lo útil, puede despreciarse la forma con tal que llenen su fin; y, no sólo, sino que la forma se sacrifica en muchas circunstancias atendiendo á fines más importantes. Cuando tratamos, por ejemplo, de valernos de un individuo para un negocio delicado, no nos metemos en averiguar si es bello; solamente si tiene aptitud y honradez. Cuando se trata de extender un contrato pecuniario, es necesario muchas veces, para evitar equívocos, ampliar las explicaciones aunque salga difuso, repetir palabras aunque resulten cacofonías.

Pero esto sucede tratándose de objetos que se dirigen únicamente á la razón, y tienen por fin inmediato lo útil; mas la poesía no sólo se dirige á la razón, sino también á la imaginación y á los sentidos; así es que no basta sea *verdadera* para satisfacer la inteligencia, sino que además ha de

ser *bella* para agradar á los sentidos y cautivar la mente. De esta manera la poesía aun puede contribuir á lo útil y á la moralidad, como lo explicamos en la introducción; pero á condición precisa de ser *bella*, porque es su carácter esencial, porque es el aspecto bajo el cual conquista nuestras voluntades.

Las palabras, cierto que no son más que signos de objetos representados interiormente; de modo que la poesía consiste esencialmente en la imagen, es decir, en la manera con que la imaginación ve las cosas; pero ¿cómo se hace sensible, cómo se realiza la imagen poética, si no es con palabras? Es, pues, necesario, indispensable, considerar la expresión poética por el lado gramatical y por el métrico; y no sólo esto, sino que es preciso aún saber distinguir el lenguaje poético del lenguaje prosaico, porque voces muy buenas en prosa son inadmisibles en poesía.

El mejor medio para combatir á los que aparentan desdén hacia la forma poética, sería usar del argumento llamado *ad absurdum*, presentando como perfectas las mejores composiciones, pero con palabras bárbaras, falta de medida en el verso, calificativos impropios, etc., etc. ¿Qué resultaría con este sistema, de la *Iliada* de Homero y de la *Eneida* de Virgilio?

Lo cierto es que, por el contrario, la historia de las diversas literaturas demuestra que los buenos poetas son aquellos que no sólo tuvieron grandes concepciones, sino que supieron presentarlas bajo una forma conveniente, es decir, los escritores que no han desdeñado ser buenos hablistas y buenos versificadores; porque, no hay que cansarnos, la verdadera poesía consiste en la armonía entre la idea y la forma. Para no divagarnos con multiplicación de ejemplos, sólo citaremos dos nombres de poetas que han escrito en nuestra propia lengua. Fr. Luis de León y Rioja, quienes son universalmente reconocidos entre los príncipes de la poesía española, debiéndolo especialmente á la manera con que manejaron su idioma. Fr. Luis de León, al estudiar profundamente la lengua castellana, comprendió sus dificultades y dijo: «Algunos piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, ansí en lo que se dice como en la manera como se dice.»

Empero, algunos han encontrado un medio sencillo, fácil y cómodo para vencer las dificultades del bien hablar, y es despreciar la gramática y todo lo que corresponde á la corrección de la forma: de este modo los escritores tienen la ventaja de ahorrarse algunos años de estudios y fatigas, y sin más que cierta audacia se lanzan á la carrera de las letras, aunque en verdad para decir despropósitos; pero el caso es que escriben y tienen el gusto de ver sus nombres con letras de molde. Para ser médico es preciso saber anatomía; para recibirse de abogado, estudiar jurisprudencia; para ser sastre, hay que cortar bien calzones; pero está ya declarado que para ser poeta no es necesario estudiar gramática ni arte métrica. Sea en buena hora; pero como estamos en una época de libertad y creemos que el poeta debe ser correcto en todos sentidos, nos queda el derecho de censurar lo que contraría nuestras convicciones.

No pasaremos, pues, adelante, sin hacer otra observación á favor de la exactitud en la forma. Esta aparece de tal importancia, que mientras no es posible encontrar un buen poeta que haya carecido de ella, sí es fácil citar muchas composiciones inmortales, cuya idea, ya que no falsa, es por lo menos común, vulgar; y sin embargo, esas composiciones agradan, y agradan por la pureza del lenguaje, por lo artificioso del metro, por la oportunidad y gala de los adornos. Muchos ejemplos pudiéramos poner en apoyo de nuestra aserción; pero uno solo nos bastará, y es el conocido soneto de Moratin:

Á CLORI, HISTRIONISA, EN COCHE SIMÓN.

Esa que veis llegar máquina lenta,
De fatigados brutos arrastrada,
Que en vano, de rigor la diestra armada,
Vinoso auriga acelerar intenta,

No menos va dichosa y opulenta,
Que la de cisnes cándidos tirada
Concha de Venus, cuando en la morada
Celeste al padre ufana se presenta.

Clori es esta, mirad las poderosas
Luces, el seno de alabastro, el breve
Labio que aromas del Oriente espira,

Flores al viento esparcen las hermosas
Gracias, y el virgen coro de las nueve,
Y en torno de ella Amor vuela y suspira.

Compárense ahora el argumento del soneto y su desempeño. ¡Un coche simón conduciendo á una cómica! Es difícil encontrar cosa más prosaica. Sin embargo, Moratin tuvo todo el talento necesario para realzar y hacer interesantes la pesadez del coche, la mala clase de las mulas, el aspecto del cochero, etc., etc., todo esto por medio de la perfección en la forma: lenguaje castizo, expresiones nobles, versificación armoniosa, comparaciones propias, rasgos oportunos, ficciones agradables. Todo esto hace que una cómica en coche simón se convierta en asunto poético, se idealice la prosa misma.

Conviene advertir ahora que en España, y en todas partes, se encuentran dos clases de preceptistas; unos, como Hermosilla, que estudian especialmente lo práctico de las composiciones, y otros, como Revilla, que además de lo práctico, abarcan *las teorías* del Arte. Sin embargo, en el punto que nos ocupa, Hermosilla y Revilla opinan, de consuno, "que lo más importante en la poesía es la forma." He aquí las palabras de Revilla en sus *Principios de Literatura*: «De nada sirve la perfección y excelencia de la idea «si la forma no es estética. En la poesía la verdad ó belleza «de la idea significan muy poco, si la forma es defectuosa, «salvándose, en cambio, una idea mezquina y aun falsa si «la forma es bella» Véase lo que sobre lo feo y lo verdadero en literatura, decimos en la Introducción de esta obra, y aquí sólo agregaremos que la perfección en la forma poética ha sido recomendada no sólo por Hermosilla y Revilla, sino por todos los preceptistas, desde Aristóteles hasta nuestros días.

Fuerza es, pues, que nos convenzamos los mexicanos de la necesidad que tenemos de corregir nuestros malos hábitos en materia de lenguaje, siendo varios los vicios en que incurrimos.

La base de nuestros defectos está en la pronunciación, ya confundiendo la *c* con la *s;* la *y* con la *ll;* ya disolviendo diptongos impropiamente; ya formándolos donde no existen. Y por lo mismo que estos defectos nacen con nosotros, es más necesario que el que se dedica en México á escribir *en castellano*, procure hacerlo con propiedad, corrigiendo los hábitos de la infancia.

Lo que decimos de la pronunciación se refiere también á

las demás faltas de gramática, contra la cual pecamos, unas veces respecto á la sintaxis y otras á la etimología. El escritor mexicano debe evitar, á más de los galicismos que usan también algunos escritores castellanos, las voces provinciales que no están interpretadas en los diccionarios, y también las indígenas, á no ser que su utilidad esté plenamente demostrada. La idea que ha de dominar en el ánimo de un mexicano al escribir un libro ó una composición cualquiera, es que debe ser entendido por todos los que hablan castellano; y para esto, es decir, para que se nos comprenda en España, en toda la América española y por todos los extranjeros que hablan español, es necesario usar palabras castizas. (Véase nota 1ª del c. 19.)

Todo esto supuesto, es muy de alabar en nuestro Ochoa los esfuerzos que debe haber hecho para llegar á ser, como lo fué, un escritor correcto y buen versificador, marcando un gran paso de adelantamiento respecto á sus antecesores en uno y otro punto, especialmente por la buena aplicación de las reglas prosódicas. Ochoa fué uno de los primeros mexicanos que conocieron y estudiaron la obra de Sicilia, que citamos al hablar de Navarrete.

Sin embargo, nuestro justo tributo de alabanza á favor de Ochoa no debe pasar de los límites debidos, porque falsificaríamos el objeto de la crítica, que es manifestar la verdad, sin exageración; así es que nos vemos obligados á decir que estamos conformes en considerar á Ochoa hasta el grado de *un modelo* de buena locución y de buena versificación, según se lee en una obra que citamos al comenzar este capítulo. (Dicc. de hist. etc.)

Hablando en general, Ochoa es correcto, ya lo hemos dicho; pero de esto á ser un *modelo*, es decir, *perfecto*, hay la misma diferencia que de lo bueno á lo óptimo. Algunas muestras hemos dado ya de las incorrecciones de Ochoa para que nuestra opinión aparezca sin fundamento; pero todavía la robusteceremos con otros dos ejemplos.

Uno de los sonetos de Ochoa que se han citado como modelo, es el intitulado *La visita del currutaco*, que comienza con estos versos:

> Leyendo estaba yo cierta mañana,
> Y á casa entró cantando un caballero,
> Prosiguió sin quitarse el gran sombrero
> E hízome con los piés la caravana.

Caravana, en sentido de *cortesía ó saludo*, es un barbarismo, y el lector puede desengañarse de ello consultando los diccionarios autorizados y la lista de barbarismos usados en México, puesta al fin de la Gramática castellana de Mathieu de Fossey (México, 1861.)

Dió una ligera patada
Juana en chanza á su marido,
Y el la dijo algo aburrido:
¡Oh! ¡qué mano tan pesada!

La dijo: *la*, en el caso presente, es dativo, y el dativo en castellano es *le* para los dos géneros, teniendo este uso sus ventajas, por anómalo que parezca, *La miré, la ví, la oí:* aquí está bien usado *la*, porque el régimen es directo, *la* se halla en acusativo; pero en *la dijo* el acusativo es *aquello que se dijo*, es decir, la oración contenida en el último verso de Ochoa.

Es verdad que respecto á usar *la* por *le* en dativo, ha abogado Hermosilla, y que así escriben algunos buenos autores; pero no es el uso general de los que hablan bien el castellano, ni dan semejante regla las mejores gramáticas, como las de la Academia, Salvá, Martínez López, y Avendaño. Pero el que quiera convencerse más sobre este punto, vea la excelente disertación gramatical sobre los usos del pronombre en sus casos oblícuos, escrita por nuestro ilustrado amigo Don J. M. de Bassoco (México, 1868.)

En cuanto á versificación, ya hemos indicado los adelantos de Ochoa respecto de sus predecesores; pero tampoco llegó en ese punto hasta el grado de poderle llamar *modelo* y sin embargo de que todavía nos parece mejor versificador que hablista. Desgraciadamente Ochoa tuvo descuidos aunque pocos, que si bien no le hacen perder la calificación de *bueno*, tampoco le dejan llevar la de *óptimo*, de *perfecto*. Para no alargarnos más, pondremos un solo ejemplo, pero palpable.

Si no te acomodas,
Lector, á mis veras,
Llámalas tonteras,
Ahí me las den todas.

En el último verso sobra una sílaba, porque en *a-hí* no hay diptongo, y la sinéresis no es admisible en este caso pues no se puede dar el mismo sonido á *a-hí* que á *ay*, sin

cambiar el sentido, sobre la cual diferencia cabalmente habla Sicilia (tomo I, págs. 57 y 58.) *Ahí* es un adverbio de lugar, y pronunciando *ay* (diptongo) resultaría una interjección, y en consecuencia, diverso sentido, extremo á que no debe conducir la sinéresis: esta figura recae sobre la pronunciación pudiendo alterarla; pero no es permitida cuando cambia el significativo de las voces.

Expresando en pocas palabras todo lo que hemos dicho, resulta que Ochoa fué poco feliz en sus odas, así como en las letrillas eróticas; y que no carecen de mérito algunos de sus sonetos serios y otras varias composiciones originales ó traducidas, debiéndose contar entre estas últimas un poema de Boileau y las Heroidas de Ovidio. Pero los géneros que mejor desempeñó fueron el jocoso y el satírico, y á ellos pertenecen sus letrillas satíricas, sus epigramas y algunos sonetos.

No ha faltado quien diga no haber cosa más fácil que agradar al público con una sátira, mientras otros aseguran «que es más difícil hacer reir que llorar.» Varias razones pudieran alegarse á favor de cada una de esas opiniones; pero siendo el objeto del poeta describir los objetos y expresar las pasiones, su mérito consiste en conseguir lo que se propone, sea lo que fuere; y bajo este concepto, tanto mérito tiene el autor elegiaco que hace llorar, como el jocoso que hace reir.

Sin embargo, y hablando en lo general, nos parece que el género serio es el más propio de la dignidad humana, y el más análogo al aspecto melancólico que generalmente presenta la vida; y esto es tan cierto, que aun en la sátira hay un fondo de tristeza si se reflexiona sobre los vicios, defectos y debilidades del hombre, en el cual sentido acaso dijo Lord Chesterfield: «El verdadero talento nunca hace reir,» opinión que substancialmente se encuentra en la Biblia, Ecles., c. II v. 2 y c. VII v. 4.

Por otra parte, es natural que el efecto de un escrito no sólo dependa del ingenio de su autor, sino del estado que guarda el ánimo del que lee: si á un hombre feliz y contento se le recitan los trenos de Jeremías en medio de un banquete, es probable que no haga mucho caso de las lágrimas del Profeta; y si, por el contrario, á un desdichado que llora sus penas se le obliga á escuchar una composición joco-

sa, creerá que se mofan de sus desgracias. Tan mal quedaría una elegía en un baile, como un epigrama chistoso en un entierro.

Considerando, pues, las composiciones satíricas y jocosas de Ochoa en el lugar que les corresponde, es como deben reputarse de mérito poco común; generalmente Ochoa en esa clase de poesías, supo no degenerar en chocarrería, no descender á alusiones personales, guardar decoro en medio de la risa, ser agudo sin trivialidades, tener naturalidad sin bajeza y vencer todas las demás dificultades del género á que especialmente se dedicó. Y por lo mismo que el hombre es inclinado á la melancolía, y el velo de la tristeza cubre la mayor parte de las escenas de su vida, hay ciertamente mucha dificultad en saber sacarle de su estado normal, en producir artificialmento el sentimiento menos conforme á la naturaleza humana.

En la época de Ochoa, los galicismos corrompían ya el lenguaje español, y sin embargo pudo libertarse generalmente de ellos, aun en sus traducciones de francés. Nosotros, al menos, no hemos advertido ese defecto en las composiciones de Ochoa, sino pocas veces; y algunas palabras que usó, como *coqueta*, *gran tono*, etc., están ya autorizadas por el uso general.

También tiene nuestro poeta la buena circunstancia de haber sabido sobreponerse, por lo común, á los vicios de la educación mexicana respecto á la pronunciación, y al uso de provincialismos y voces indígenas: no fué *un modelo* de buena locución y de buena versificación; pero sí se le puede llamar en lo general, escritor correcto y buen versificador, sobre todo, respecto á los poetas que le precedieron; así es, que en esos dos puntos, el autor que nos ocupa marca una época de adelantamiento en nuestro país.

Tocante á las traducciones hechas por Ochoa, ya hemos indicado algo anteriormente, y aquí añadiremos, respecto á *Las Heroidas*, lo que sigue.

Ortiz, en su obra *México como nación independiente*, dice hablando de Ochoa: «Tradujo del latín en verso heroico, *Las Heroidas* de Ovidio con tanta elegancia y belleza de estilo, que al leerlas parece aventajó al poeta latino, y se han calificado por los literatos de gusto de Europa, por una versión maestra y original.» Nosotros conocemos la traducción de

Las Heroidas (México, 1828), y realmente la juzgamos de mérito por su fidelidad y por su forma poética, siendo superior en fluidez y soltura á la de Mexía citada en el c. I.

Todo lo dicho, son los títulos de Ochoa á la celebridad que disfruta; tales los motivos que nos han permitido honrar nuestra obra con el nombre de tan ilustre mexicano.

NOTA

Veamos lo que acerca de su forma poética ha dicho recientemente, con mucho acierto, un buen crítico español, Ortega Munilla, juzgando las poesías de Rey Díaz:

«Desde luego hay que reconocer que Rey en sus poesías no es sólo el hombre de pensamiento y de observación, el espíritu perspicaz y agudo que sabe descubrir á través de la nube de polvo que levanta el choque de intereses, de pasiones y de odios, la causa eficiente de la tragedia social. Es, además, y antes que otra cosa, un literato, un admirable conocedor del idioma, un cultísimo rimador que reproduce con gallardía los primores de forma que han hecho de nuestro Parnaso el primero del mundo. Este cuidado exquisito de la frase, esta elegante corrección de ella, no consiste, como pretenden algunos espíritus anticuados, en el rebuscamiento artificioso de las palabras poco usadas, en el remozamiento del vocablo arcaico y en la insoportable tiesura de un estilo que sólo se considera perfecto si dice las cosas de modo distinto que lo han hecho siempre los demás.

Desgraciadamente, en España abundan en la poesía dos distintas especies de autores: los que desprecian la forma, é imitando á Becquer y á Campoamor, encierran un pensamiento más ó menos ingenioso en estilo descuidado y poco retórico, sin comprender que el aparente descuido del autor de las *Rimas* y la llaneza magistral del de los *Pequeños poemas* no son sino el logro de una de las mayores dificultades del arte; y la de los vates académicos, cuya lectura é inteligencia es imposible sin un epítome mitológico, y con una colección de diccionarios de la lengua. Presentan aquellos poetas de que hablaba antes sus producciones tan al desnudo, que más bien puede decirse que las lanzan al mundo literario en cueros, y estos otros cubren sus ideas con ropajes viejos, con pesados ropones sacados de los antiguos arcones señoriales, bajo la carga de cuyos bordados no pueden moverse. Así amortajada la idea, ha de ser ella muy vigorosa para que no quede sujeta con las cadenas enmohecidas del arcaísmo.

Las poesías de Rey tienen una severidad de estilo, una austeridad de colores, una firmeza de ideas que las hace comparables á los correctos bajo-relieves del clásico cincel. El supremo reposo de la línea, la austeridad del diseño, la majestad de la frase, llegan en algunos momentos de

la obra de Rey á producir impresiones tétricas. Más que una colección de figuras arrancadas á la vida parece un conjunto de estatuas de frío mármol.

El *Dies Iræ*, *La esclavitud*, *Temores*, *Decadencia*, son hermosas cristalizaciones métricas de una idea que domina el ánimo del vate. La forma es clásica, bellísima, conmovedora.»

CAPITULO XII.

Biografía de D. Francisco Ortega.—Examen de sus poesías.—Análisis del poema La Venida del Espíritu Santo.—Resumen y conclusión.

Nació D. Francisco Ortega en México, el día 13 de Abril, año 1793, y murió en la misma ciudad el 11 de Mayo de 1849. Sus padres, D. José Ortega y Dª Gertrudis Martínez Navarro, le dejaron en la orfandad todavía muy tierno, y por tal circunstancia se hizo cargo de él su padrino, el Dr. D. José Nicolás Maniau, quien le colocó en el Seminario de Puebla, donde estudió latín, filosofía y principios de Derecho civil y canónico: el estudio de este último le terminó en el Seminario de México, y en esta ciudad practicó jurisprudencia con D. Manuel de la Peña y Peña.

Sin embargo, Ortega no llegó á recibirse de abogado, entre otras razones porque carecía de afición á la jurisprudencia, y porque deseaba subsistir por sí mismo, lo más pronto posible, á fin de no ser gravoso á su padrino. A consecuencia de esto, se decidió á seguir la carrera de empleado público, comenzando por simple meritorio en la factoría de tabacos de Puebla. Los principales cargos que desempeñó Ortega, fueron los siguientes:

Diputado al primer Congreso mexicano, donde dió á conocer paladinamente sus ideas republicanas, siendo de los pocos diputados que hicieron oposición á Iturbide. Prefecto político de Tulancingo: allí escribió la estadística del Distrito, y se hizo apreciar de sus habitantes por su buena conducta y por el empeño que tomó para lograr que se atenuasen los odios políticos. Diputado á la legislatura de México en 1831 y 1832 y en el año siguiente, subdirector del Establecimiento de ciencias ideológicas y humanidades

creado por el plan de estudios de aquella época. Contador, de la Aduana, y más adelante jefe de la Sección de contribuciones directas. Por los años de 1837 y 1838 perteneció al Senado, y en 1842 fué contador de la administración de tabacos. Igualmente figuró como miembro de la junta legislativa que formó la constitución llamada *Bases orgánicas*, perteneciendo al primer congreso reunido en virtud de esa constitución.

Como hombre público, Ortega es digno de alabanza. Ante todas cosas fué honrado, es decir, no traficó con los puestos que se le confiaron, no vendió su influjo, no se aprovechó de su posición para lucrar con los bienes nacionales, así es que nunca pasó de una honesta medianía.

De su aptitud, la mejor prueba son los sucesivos nombramientos que obtuvo, y la circunstancia de haber sido consultado varias veces por los gobiernos, no como empleado vulgar y rutinero, sino como consejero hábil y experimentado.

La conducta privada de Ortega correspondió á la pública, pues fué buen esposo, excelente padre y fiel amigo, realzando sus virtudes públicas y domésticas lo suave y moderado de su carácter, que se reflejó en todos los actos de su vida y en sus escritos. Ortega, no obstante sus pocos recursos pecuniarios, dió una buena educación, ayudado de su esposa, á seis hijos que tuvo, los cuales se han hecho recomendables en nuestra sociedad por su honradez é ilustración.

Ni los cargos públicos, ni las atenciones domésticas impidieron á Ortega dedicarse al cultivo de las letras, siendo, por el contrario, su constante ocupación, cuando se lo permitían sus obligaciones y el estado de la salud que siempre tuvo muy delicada. Apuntando en él, desde muy niño, la aplicación al estudio, tuvo la fortuna de ser estimulado por Dª Manuela Arindero, á cuya inmediata vigilancia le entregó el Sr. Maniau: esta señora puso en manos de nuestro D. Francisco algunos libros propios para formar el gusto literario, como varias piezas de Calderón y de Moreto. Apenas tenía Ortega cosa de veinte años, se ocupó en Puebla de establecer una academia privada de bellas letras. Cuando vino á México, 1814, fué presentado al Dr. Montaño en cuya casa se reunían las personas de más saber y talento

que había en la capital, formando una especie de academia, que gozaba de la mayor autoridad en los círculos literarios de la época. Ortega fué de los que frecuentaron más aquella sociedad, y tuvo la honra de que acordase un premio á su poema intitulado *La venida del Espíritu Santo.* La afición de Ortega á las letras se manifestó hasta los momentos de morir, pues en los intervalos de su última enfermedad, todavía se ocupó en trabajos literarios: para Ortega el estudio no sólo fué el resultado de una inclinación natural, sino también el lenitivo á los males físicos y morales de la vida.

Además del poema mencionado y de las poesías que luego examinaremos, dejó Ortega otras obras de las cuales se han impreso algunas, y otras permanecen inéditas.

Las obras impresas de Ortega que recordamos (además de sus poesías) son las siguientes:

Varios opúsculos políticos.

Artículos del mismo género publicados en diversos periódicos.

Apéndice á la Historia antigua de México, escrita por el Lic. D. Mariano Veytia.

Memorias sobre los medios de desterrar la embriaguez. Esta obra fué presentada en concurso abierto por D. Francisco Fagoaga con el apoyo del Ateneo mexicano, y mereció el premio.

Prosodia española, en verso, extractada de las lecciones de D. Mariano José Sicilia.

Las composiciones inéditas de Ortega de que hay noticia, son las siguientes:

Una colección de poesías originales y traducidas.

Traducción de la *Rosmunda* de Alfieri.

Camatzin, drama original, cuyo argumento está tomado de la Historia antigua de México.

Los misterios de la imprenta, comedia que el autor dejó sin concluir.

Esta breve noticia será completada con el examen de las poesías de Ortega que corren impresas (México, 1839), y son las que el crítico tiene derecho de juzgar.

***

Lo primero que se halla en las poesías de Ortega, es el poema en dos cantos, intitulado "La venida del Espíritu

Santo," que ya mencionamos. Siendo la composicion más importante que conocemos de nuestro autor, haremos de ella un análisis particular, y de esta manera podremos juzgar fácilmente de los defectos y buenas cualidades del poeta que nos ocupa

Después del poema se encuentra un *melodrama*, intitulado "México Libre," representado en el teatro de México el día 27 de Octubre de 1821, en que se juró la Independencia.

Esta composición nos parece de mérito en su género, pues tiene las buenas cualidades que vamos á enumerar; y sus defectos se reducen á uno que otro resabio de prosaísmo y algún descuido (poco común) en la forma, de los que tendremos ejemplos, principalmente al analizar el poema. En compensación, he aquí las circunstancias que recomiendan al melodrama de Ortega.

El argumento es sencillo, como conviene á esta clase de composiciones, según las reglas del arte; y está desempeñado por medio de personajes alegóricos. La *Libertad* favoreciendo á la *América; Marte* y *Palas* ayudando á la *Libertad*, y pretendiendo cada cual haber decidido el buen éxito del acontecimiento que se celebra: la controversia entre *Marte* y *Palas* se halla expuesta con dignidad, y su asunto es interesante, aunque no enteramente nuevo, pues se trata de la dudosa preeminencia entre las armas y las letras, que Cervantes decidió á favor de las primeras en uno de los mejores trozos del Quijote. *Mercurio* aparece mediando en la controversia de *Marte* y *Palas*. El *Despotismo*, la *Discordia*, el *Fanatismo* y la *Ignorancia*, confiesan los males que han ocasionado á México, se declaran culpables y huyen á los abismos.

El lenguaje del melodrama es, por lo común, correcto, y la versificación generalmente armoniosa. Hay algunos trozos bien coloridos, como la pintura que hace el *Fanatismo* de sus perniciosos efectos, y se nota sobriedad de buen gusto en los adornos poéticos.

Respecto á las odas heroicas de Ortega, diremos que no se encuentra en ellas fogocidad, ese arrebato de Píndaro que le hizo comparar á un río acrecentado por las lluvias, que cae hirviendo despeñado de un monte. El carácter de nuestro autor no era para remontarse de ese modo; pero

tampoco opinamos, como generalmente se dice en nuestros círculos literarios, que Ortega sea *frío*. En primer lugar, hay un error en creer que la oda precisamente ha de ser impetuosa y desordenada: Hegel, nuestro mejor guía en *Estética*, dice, hablando de la *poesía lírica:* "La emisión de las ideas puede tener un curso tranquilo y poco interrumpido." Efectivamente este carácter tiene algunas odas de Horacio, no obstante que en otras domina el gusto pindárico.

En segundo lugar, Ortega no carece de sentimiento, ni rehusa enteramente los efectos artísticos para conmover, único caso en que justamente se le pudiera llamar *frío*.

En comprobación de esto, vamos á examinar la oda intitulada *Aniversario de Tampico.*

El poeta comienza por una apóstrofe vehemente á la patria, recordando con oportunidad las glorias nacionales adquiridas en la guerra de Independencia

1 ¿Qué divino entusiasmo, ¡oh patria mía!
2 O cuál inmortal gloria
3 Los cánticos inspira de victoria
4 Que se oyen resonar en este día?
5 ¿De Dolores acaso el grito santo
6 Recordaremos hoy? ¿O la alta hazaña
7 Que á Iguala eternizó, y en duelo y llanto
8 Sumió á la altiva España?
9 ¿O aquella en que, lanzando á sus leones
10 Del baluarte de Ulúa, el mexicano
11 Con vencedora mano
12 Plantó los tricolores pabellones,
13 Que en vivo ardor de libertad inflaman
14 Y señora del golfo te proclaman?

En este trozo nos agradan algunos adjetivos; v. g., *divino entusiasmo* (v. 1); *tricolores pabellones* (v. 12). El primero es propio para enaltecer el asunto que trata el poeta; el segundo es verdaderamente significativo: se refiere á la bandera mexicana, nueva entre las de otras naciones libres, orgullosa todavía con sus triunfos, despertando la esperanza con el símbolo de sus colores.

El pensamiento del verso 13 tiene vigor. El poeta continúa de este modo:

15 Mas no: que otras espléndidas proezas
16 De tus hijos valientes,
17 Revive en la memoria de las gentes
18 La Fama que hoy repasa tus grandezas.

19 Ya de tu trompa el eco sonoroso,
20 Los nombres de Terán y de Santa-Anna
21 De austro á bóreas llevando presuroso,
22 La humillación hispana,
23 Y del azteca libre la venganza
24 Recuerda, y los laureles que ciñera,
25 Volando á la ribera
26 Del Pánuco, y matanza por matanza
27 Volviendo al invasor...... Tu gran jornada
28 Es hoy, Tampico ilustre, celebrada.

Los versos anteriores son la exposición del asunto que va á cantar el poeta. Hubiera sido verdaderamente *frío*, en una oda heroica, empezar por aquella, como en otro escrito de más calma, y por esto el poeta comenzó por una apóstrofe, enlazándola con naturalidad á la exposición. En esta parte de la poesía hay pureza de expresión.

29 Oyó de Anáhuac con feroz sonrisa
30 Las quiebras el hispano,
31 Y de ser nuevamente su tirano
32 La esperanza fantástica divisa.
33 Ya se alistan sus fuertes batallones,
34 Y en el mar espumoso ya flamean.
35 Rizados por el viento, sus pendones.
36 Ya el triunfo saborean
37 Que en mucha parte á la discordia fían;
38 Ya de Cortés recuerdan las hazañas;
39 Ya en las arteras mañas,
40 Ya en la fortuna y el valor confían;
41 Ya pisan, Cabo-Rojo, tus arenas,
42 Y te cargan de bárbaras cadenas.

Breve descripción del empuje hecho contra México por los españoles, en la cual hay animación y movimiento.

Quiebras (v. 30). Esta palabra se haya en significado (y le tiene) de *pérdidas*, *menoscabos*.

Son vivas las imágenes de los versos 33 á 35.

En el último verso (42) se usa la figura llamada *personificación*.

Pero los mexicanos no quieren creer en la nueva invasión, y el poeta lo manifiesta valiéndose de comparaciones.

43 Mas cual se oye el clamor de un delirante
44 Que en sueño mostruoso
45 Espectro aterrador mira medroso,
46 Implorando favor; de la arrogante

47 Temeraria intentona, así se escuchan
48 Los rumores que al punto se derraman.
49 Con la incredulidad en vano luchan,
50 Y el marcial fuego inflaman
51 El vigilante, puro patriotismo,
52 Y el entusiasmo abrasador unidos;
53 Cerrados los oídos
54 Al fabuloso caso, el vandalismo,
55 Como tigre en rebaño descuidado,
56 Sobre Tampico inerme se ha arrojado.

Intentona (v. 47 : palabra no sólo prosaica, sino *familiar*, así la califica el *Diccionario Enciclopédico* de la lengua española; de manera que no es propia de una oda heroica, donde todo debe tener elevación, ó por lo menos nobleza y dignidad.

O-i-dos (v. 53): está bien medido, no obstante que en México se dice *oi-dos*. Este es el lugar de advertir que Ortega es de los poetas mexicanos que marcan un paso de adelantamiento en versificación respecto á los anteriores, habiéndose aprovechado de las lecciones de Ortología y Prosodia escritas en España por Sicilia, obra que se recibió en México con tanto agrado, que Ortega escribió un canto en elogio suyo, y el extracto que antes mencionamos.

El poeta pinta después el entusiasmo con que los mexicanos corren á las armas, según se ve en los versos que siguen, donde hay interrogaciones vehementes, y donde domina un pensamiento verdadero, á saber, que una pasión fogosa acalla todas las demás.

57 Rota, empero, que fué la espesa venda
58 Que los ojos cubría
59 Y exicial desunión más densa hacía,
60 ¿Quién no corrió veloz á la contienda?
61 ¿Quién el arado no trocó en acero,
62 El pacífico hogar abandonando,
63 ¿Quién de la esposa el llanto lastimero,
64 Insensible esquivando,
65 No se arranca á sus plácidas caricias?
66 ¿Quién del anciano padre y prole cara
67 En el duelo repara?
68 Y ¿quién á las domésticas delicias
69 Negado, no se alista en tus banderas,
70 ¡Oh patria! y sólo piensa en lides fieras?

Exicial (v. 59). Esta palabra es un arcaísmo, y significa

mortal, mortífero; pero las palabras antiguas son permitidas en poesía cuando se usan con moderación, como lo hace Ortega.

Es notable por su energía la apóstrofe con que continúa el escritor, á la cual sigue (v. 78) una comparación poética muy propia.

71 Castellano orgulloso, no te engrías
72 Si favorable el hado
73 En tu primer embate se ha mostrado;
74 Tus triunfos pasarán en Villerías.
75 Ya las discordes gentes que vencidas
76 Soñaste encadenar, fuertes legiones
77 Son, que de un mismo espíritu movidas
78 Provocan tus leones.
79 Así tenues vapores esparcidos
80 En el bello zafir del claro cielo,
81 Al tristecido suelo
82 La hermosa luz robando, denegridos
83 Grupos de nubes forman, do tonante
84 Ruge encerrado el rayo fulminante.

Después de mencionar el poeta á los castellanos, dirige la mirada á sus compatriotas, personificados en los jefes Santa-Anna y Terán.

85 ¿Quién es aquel que en mal seguros pinos,
86 Con hueste confiada,
87 Va en pos del godo, de la mar salada
88 Revolviendo los senos cristalinos?
89 Cual tempestad que de improviso arroja
90 Granizo asolador, así Santa-Anna
91 Al golfo se lanzó, y en cruel congoja
92 Puso á la turba insana,
93 Y aquel que por los valles inturbable
94 Sus águilas desplega, y con su gente,
95 Cual rápido torrente
96 Derramada, formó muro impugnable,
97 ¿No es el bravo Terán, sabio en la guerra,
98 Que por do quier el paso ya le cierra?

Mal seguros pinos (v. 85). Metáfora propia para nombrar *las naves*, muy débiles por bien construidas que se supongan, en comparación del elemento donde se mueven.

Inturbable (v. 93) por *imperturbable:* es de las contracciones permitidas á los poetas, y se las cuales se encuentran en Ortega algunos otros ejemplos que es excusado señalar.

Es poco fluido el verso 98 por la concurrencia de muchos monosílabos.

El combate entre mexicanos y españoles se describe con los siguientes versos:

99 El es, él es. Mirad cuál se adelanta,
100 Y súbito se ampara
101 De la fugaz conquista que lograra
102 El caudillo español, que en rauda planta
103 Acorre de Tampico á la defensa,
104 Do el godo ya sucumbe al fuerte brío
105 De Santa-Anna. La lid halla suspensa;
106 Y dando á su albedrío
107 Leyes el zempoalteca á sus guerreros......
108 Quíntuplas con la azteca comparadas
109 Sus fuerzas, cual nubadas
110 Que en su furor los aquilones fieros
111 Desgajan de la sierra en la espesura,
112 Sobre Santa-Anna descargarlas jura.

113 ¡Ay! ¿Y será que el campeón invicto,
114 Por la voluble rueda
115 De la fortuna arrebatada, ceda
116 O desmaye en tan crítico conflicto?
117 No será, no, que impávido guerrero
118 Fácil no cede en el marcial apuro;
119 Y ya se apresta tan altivo y fiero
120 Al nuevo trance duro,
121 Y tan heroica decisión despliega,
122 Que Barradas, atónito y prendado
123 De su aliento, ó tocado
124 Del castellano honor, de la refriega
125 No renueva, aunque puede, los furores,
126 Y le tributa espléndidos honores.

127 Remata, pues, caudillo denodado,
128 Remata la alta empresa
129 Digna de tu valor: segura presa
130 Te ofrece el invasor: desalentado
131 Rehusa ya volver á la pelea,
132 Y ya en sus reales, con la paz brindando,
133 Albo pendón enarbolado ondea;
134 Mas la ley escuchando,
135 La dura ley de *rendicion ó muerte*
136 Que el invicto caudillo le prescribe,
137 Ya su orgullo revive,
138 Otra vez de la lid prueba la suerte,
139 Y ya de nuevo su arrogancia loca
140 De nuestros libres el furor provoca.

141 Al amago responde el crudo amago;
142 En los pechos recrecen
143 Las iras, y de rabia se enfurecen
144 Sólo en sangre se piensa y en estrago;
145 Gritos de muerte por doquier se escuchan;
146 Y por frenar la airada muchedumbre,
147 A embestir ciega los caudillos luchan.
148 Aunque del sol la lumbre
149 Llegue á eclipsarse, y huracán insano
150 Hórrido silbe entre la lluvia y trueno;
151 Y aunque revuelto el seno
152 Del mar sus diques rompa, el mexicano,
153 De la tormenta en el horror profundo,
154 Al asalto se lanza furibundo.

Nótese que la descripción anterior es breve, como conviene en la oda, porque la poesía lírica es esencialmente subjetiva y no objetiva; de manera que sus descripciones no han de ser largas, y aun de esta manera la realidad externa no es la que se pinta, sino su efecto. En el presente caso, el efecto que trata de producir el poeta es el *sentimiento patriótico*, para lo cual bastan los rasgos que traza, dejando por referir de una manera minuciosa el éxito del combate, que el lector supone fácilmente: el poeta no trata de darle á conocer, sino únicamente de recordarle, lo cual basta para excitar el sentimiento que se propone. Una descripción minuciosa divagaría el alma en diversos objetos, y Ortega busca la *reconcentración*, como debe hacerlo el poeta lírico; la reconcentración del sentimiento que trata de excitar.

En rauda planta (v. 102.) En rigor gramatical debería decirse *con*; pero una de las licencias permitidas á los poetas es alterar á veces los regímenes. Carbajal, por ejemplo, en el salmo ciento cuatro dice: «Hasta dentro *en* palacio,» por *de*. Jovellanos usó: «En medio á (de) la carrera.»

Castellano honor (v. 124.) Calificación justa; pero que por lo mismo no concuerda con *vandalismo* (v. 54) y otras palabras por el estilo, que bien se podían haber omitido, aun dando mayor realce al argumento. Mientras más mérito se suponga al enemigo, mayor es el de vencerle. Sin embargo, pueden perdonarse á Ortega ciertas expresiones en los momentos de efervescencia en que escribía; pero hoy todo epíteto injurioso contra los españoles se debe considerar no só-

lo como vulgar, sino como soez é importuno. La defectuosa abundancia de adjetivos se nota en los versos 113 á 126: en catorce versos hay diez y siete adjetivos.

Prescribe y *revive* (v. 136, 137.) Como aun en España *v* y *b* suenan lo mismo, está permitida, por el arte métrica, la consonancia de esas dos letras. (Véase entre otros á Salvá.)

Los últimos versos (141 á 154) pintan bien, con viveza en la expresión y en las imágenes, los preludios del asalto.

El poeta, sin embargo, no se detiene en referir el éxito del combate, lo cual es de buen efecto por las razones que ya expusimos: lo que hace para concluir, por un movimiento propio de la oda, es llorar á los muertos en el combate, y ensalzar á los victoriosos que sobrevivieron.

155 ¿Y la noche terrible, y los horrores
156 Que con su negro manto
157 Cubrió, resonarán en triste canto
158 Mezclado á nuestros plácidos loores?
159 Sí, y de Lemus y Andréis, que á la matanza
160 Sobreviviendo, ver rayar pudieron
161 El gran día de gloria y de venganza,
162 Y de los que mordieron
163 El polvo de la tierra ensangrentado,
164 Los nombres á la par ensalzaremos.
165 Las sienes ornaremos
166 De laurel á los unos nunca ajado:
167 De los otros la tumba llanto tierno
168 En señal regará de honor eterno.

Es lástima que los versos 159 á 162 sean cacofónicos. El primero por la consonancia de *sí*, *y*, y más adelante otra vez *y*. El segundo por el gerundio áspero con que comienza y la reunión de dos infinitivos, *ver*, *rayar*. El tercero por lo mucho que se marca la *d*, en *día*, *de*, *de*. El último por los cuatro monosílabos seguidos con que comienza.

Es regla para toda composición, procurar que cause al fin el mayor efecto posible, porque así deja más impresión en el ánimo. Ortega observó esta regla en su oda, dirigiéndose, para concluir, al héroe principal de la jornada.

169 Y tú, gran zempoalteca esclarecido,
170 A quien fió en este día
171 La alma patria su honor y su valía,
172 Recibe el galardón que te es debido,
173 Alumno predilecto, hijo de Marte,

174 En tí el azteca libre fuerte escudo
175 Halló, cuando al hispano baluarte
176 Libró el asalto crudo.
177 Tú sus huestes llevaste á la victoria,
178 Por tí los invasores se rindieron,
179 Y por tí consiguieron
180 Los mexicanos todos fama y gloria.
181 Vaya, pues, tu valor, tu alto renombre
182 Unido siempre de Tampico al nombre.

Si comparamos los pocos defectos que hemos notado en la poesía de Ortega, con las buenas cualidades que la adornan, preciso es confesar que aquellos son lunares disculpables, y que la oda examinada es de mucho mérito: regularidad en el plan, pensamientos verdaderos, giros líricos, figuras oportunas y propias, moderación en los adornos y licencias, dignidad en el estilo, lenguaje claro y correcto, versificación armoniosa y algunas veces trabada con arte, todo esto recomienda al *Aniversario de Tampico*.

Pasando á tratar de las odas eróticas de Ortega, diremos que tienen el mismo carácter templado que las heroicas: no es la pasión amorosa del poeta ese fuego que consume, sino un calor agradable que alienta y vivifica; no es el amor que expresa Ortega el delirio de la primera edad, sino el sentimiento algo reflexivo y tranquilo de la edad madura.

Sin embargo, en las odas eróticas de Ortega hay algunas respectivamente de tono más elevado y de aspecto más nuevo, mientras que otras tienen un tinte prosaico y las gastadísimas imágenes de la musa bucólica: Cupido echando un lazo al poeta, que se ve convertido en pastorcillo; el amor transformado en mariposa volando de rama en rama, etc., etc. Como ejemplo de la primera clase, puede leerse la intitulada *El Billete*.

El temple de Ortega era más á propósito para la *elegía* que para la oda, porque aunque la elegía también se deriva del sentimiento, no es fogosa ni entusiasta, da más lugar á la reflexión: es natural, pues, que por lo común valgan más las elegías de Ortega que sus odas, especialmente las eróticas.

Vamos á copiar una elegía como ejemplo, y al fin haremos sobre ella algunas observaciones generales.

A ITURBIDE

EN SU CORONACIÓN.

¡Y pudiste prestar fácil oído
A falaz ambición, y el lauro eterno
Que tu frente ciñera,
Por la venda trocar que vil te ofrece
La lisonja rastrera
Que pérfida y astuta te adormece!

Sús, despierta y escucha los clamores
Que en tu pro y del azteca infortunado
Te dirige la Gloria:
Oye el hondo gemir del patriotismo,
Oye á la fiel Historia,
Y retrocede ¡ay! del hondo abismo.

En el pecho magnánimo recoge
Aquel aliento y generoso brío
Que te lanzó atrevido
De Iguala á la inmortal heróica hazaña,
Y un cetro aborrecido
Arroja presto, que tu gloria empaña.

Desprecia la aura leve, engañadora,
De la ciega voluble muchedumbre,
Que en su delirio insana,
Tan pronto ciega abate como eleva,
Y al justo á quien «hossana»
Ayer cantaba, su furor hoy lleva.

Con los almos patricios victoriosos,
Amigos tuyos y del pueblo electos,
En lazo fiel te anuda:
Atiende á sus consejos, que no dañan:
Sólo ellos la desnuda
Verdad te dicen; los demás te engañan.

Esos loores con que al cielo te alzan,
Los vítores confusos que de Anáhuac
Señor hoy te proclaman,
Del rango de los héroes, inhumanos,
Te arrancan, y encaraman
Al rango ¡oh Dios! fatal de los tiranos.

¿No miras, ¡oh caudillo deslumbrado!
Ayer delicia del azteca libre,
Cuánto su confianza,
Su amor y gratitud has ya perdido,
Rota, ¡ay! la alianza
Con que debieras siempre estarle unido?

De puro y tierno amor no cual solía
Allegarse veráslo ya á tu lado,
Y el paternal consejo
De tus labios oir: mas zozobrante
Temblar al sobrecejo
De tu faz imperiosa y arrogante.

La cándida verdad, que te mostraba
El sendero del bien, rauda se aleja
Del brillo fastüoso
Que rodea ese solio tan ansiado;
Ese solio ostentoso,
Por nuestro mal y el tuyo levantado.

Y en vez de sus acentos celestiales,
Rastrera turba, pérfida, insolente,
De astutos lisonjeros,
Hará resonar sólo en tus oídos
Loores placenteros:
¡Ah! placenteros.........pero ¡cuán mentidos!

No así fueron los himnos que entonara
Tenoxtitlán cuando te abrió sus puertas;
Y saludó risueña
Al verte triunfador y enarbolando
La trigarante enseña
Seguido del leal patricio bando.

¡Con qué placer tu triunfo se enzalzaba!
¡La ingenua gratitud, con qué entusiasmo
Lo grababa en los bronces!
¡Tu nombre amado con acento vario
Cuál resonaba entonces
En las calles, las plazas y el santuario!

Ni esperes ya el clamor del inocente,
Ni de la ley la majestad hollada,
Ni el sagrado derecho
De la patria vengar: que el cortesano,
De tí en continuo acecho,
Atará para el bien tu fuerte mano.

¿De la envidia las sierpes venenosas
Del trono en derredor no ves alzarse,
Y con enhiestos cuellos
Abalanzarse á tí? ¿Los divinales
Lazos de amistad bellos
Rasgar, y conjurarte mil rivales?

La patria, en tanto, de dolor acerbo
Y de males sin número oprimida,
En tus manos ansiosa

Busca el almo pendón con que juraste
La libertad preciosa,
Que por un cetro aciago ya trocaste.

Y no lo halla, y en mortal desmayo
Su seno maternal desgarrar siente
Por impías facciones;
Y de desolación y angustia llena,
Los nuevos eslabones
Mira forjar de bárbara cadena.

¡Oh cuánto de pesares y desgracias
Cuánto tiene de sustos é inquietudes,
De dolor y de llanto......
Cuánto tiene de mengua y de mancilla,
De horror y luto cuánto
Esa diadema que á tus ojos brilla!

El pensamiento de esta composición es grave y digno: manifestar que la gloria de haber consumado la independencia de un pueblo, es verdadera y sólida, mientras que la de ocupar un trono es falsa y frágil. El poeta desenvuelve bien el argumento de su composición por medio de pensamientos profundos y de nobles imágenes. El estilo es de una elevación conveniente, de la cual puede participar la elegía, siempre que no llegue al arrebato y sublimidad de la oda heroica. La versificación es dulce y natural, el lenguaje castizo y bien manejado: Ortega suele usar palabras poco comunes, pero de buen origen, bien aplicadas y que revelan el conocimiento que tenía del idioma; por ejemplo, *venda* (estrofa primera, verso 4), en significación de «faja que rodea las sienes, y servía á los reyes de adorno y distintivo.»

La última estrofa de Ortega hace recordar una de Fr. Luis de León, que acaso nuestro poeta tenía presente.

¡Ay cuánto de fatiga,
Ay cuánto de dolor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
A hombres y caballos juntamente!

Los defectos que se notan en la elegía copiada son tan pocos, que no bastan á destruir la calificación de *muy buena*, que en nuestro concepto merece. Abundancia de adjetivos en varios pasajes; tres ó cuatro versos cacofónicos;

las palabras *rango* y *encaramar* (estrofa sexta): aquella no es castiza, y la otra no sólo es prosaica sino *familiar*, según la Academia española.

Algunos himnos, pocos sonetos, varias fábulas, cuentos y epigramas, completan las poesías de nuestro autor.

De esas composiciones, las inferiores en su género son los sonetos.

Los himnos son patrióticos ó religiosos, y entre ellos los hay de tanto mérito, como las poesías que hemos examinado. En el «Himno á la Virgen de los Remedios» se nota la elevación del alma religiosa, las lamentaciones fervientes del misticismo, la ternura del amor maternal aplicado á la Virgen María, la esperanza consoladora del creyente. En los himnos patrióticos de Ortega, lo mismo que en las demás poesías donde expresa ese sentimiento, se nota fácilmente que el autor pertenecía á una época de felices ilusiones respecto á nuestra existencia política.

La composición de Ortega que vamos ahora á analizar, «La Venida del Espíritu Santo,» pertenece al género de poemas religiosos nacido en la Edad Media, y cuyo modelo más perfecto es '*La Divina Comedia* del Dante.

El episodio bíblico que escogió Ortega, no sabemos que haya sido tratado por otros sino muy brevemente, como en una oda de Roldán; de manera, que aunque el género del poema no sea nuevo, y aunque en algunos puntos imite el autor mexicano á otros extranjeros, resulta que en el fondo de la composición hay originalidad.

Se dice que el argumento de un poema épico debe ser de interés general; que los hechos que en él se refieran han de pertenecer á la historia universal. Estas palabras, *general*, *universal*, ú otras sinónimas, no deben tomarse en sentido absoluto, porque entonces el poema épico sería imposible; era necesario que todas las naciones del globo tuvieran unas mismas ideas, unas mismas creencias, unas mismas costumbres, para que se interesasen igualmente por una narración, y hasta ahora tal cosa no se ha verificado: los pueblos aun están divididos por el diferente carácter de civilización, por la diversidad de religiones, de sistemas gubernativos, etc., etc. ¿Qué interés pueden tomar, por ejemplo, los chinos, en las narraciones de Homero y de Virgilio?

El interés general del poema, debe, pues, entenderse respecto á los hombres de una misma civilización, de unas mismas creencias, y en este sentido ningún asunto de interés más general que todo lo referente á la historia del cristianismo, creencia que domina en las naciones más civilizadas del globo, que cuenta un gran número de partidarios y cuyo establecimiento en el mundo es el hecho más importante de la historia. Bajo este concepto, no puede negarse que Ortega se fijó en un género de grande interés para la mayoría de individuos que componen nuestra sociedad.

Respecto al episodio particular que escogió Ortega como asunto de su poema, tiene también respectivamente las cualidades que el arte requiere, y son: lo importante, lo maravilloso. ¿Qué asunto más digno de admiración en el orden religioso, que la intuición de la sabiduría divina en unos pobres pescadores? ¿Cómo es posible que hombres de la más baja clase, sin educación alguna, dispersados repentinamente en países diversos, tan diferentes en idioma y costumbres, se hayan podido hacer entender, y, más todavía, hayan atraído con su elocuencia, no sólo á sus iguales, sino á los ricos, los reyes y aun los filósofos, derribando con la fuerza de su palabra los antiquísimos templos de la gentilidad para sustituirlos con la nueva enseña de la cruz? ¿Quién comunicó á los pobres pescadores del lago de Genezareth esos sublimes conocimientos sobre la vida futura, sobre los deberes de la moral, sobre ese nuevo orden de virtudes cuyo nombre era ignorado antes de que ellos le pronunciaran?

Para explicar todo esto, es necesario recurrir al hecho maravilloso que nos refiere el Nuevo Testamento, que fué el digno asunto que Ortega escogió para su poema.

Comienza éste por la invocación de costumbre en tal clase de composiciones.

1 Préstame en esta vez tu acorde lira,
2 ¡Oh Musa celestial! y dulce acento
3 A mis labios inspira:
4 Que inflamado mi pecho en sacro aliento
5 Del Espíritu Santo
6 La venida triunfal, y el vencimiento
7 Del soberbio Satán celebro y canto.

8 Y tú, numen sagrado,
9 Que en la cumbre de Oreb, el armonioso
10 Son acordaste al vate, que inspirado
11 Con tu soplo ardoroso,
12 De Jehová creador y poderoso
13 Las obras ensalzó, mi lengua impura
14 Mueve también, tu auxilio me asegura:
15 Y quedarán confusas
16 Mi voz oyendo las mentidas musas.

Aunque dice el poeta que va á cantar «la venida del Espíritu Santo y el vencimiento de Satán,» no debe entenderse que se ocupará en dos acciones diferentes, la cual quebrantaría la regla de *la unidad:* el vencimiento del espíritu maligno no es más que una consecuencia necesaria de la venida al mundo de la eterna sabiduría.

En el verso 12, la palabra *Jehová* está usada como de tres sílabas (porque en creador hay diptongo.)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
De Je—ho—vá crea—dor y po—de—ro—so

Sin embargo, en otros versos mide Ortega la misma palabra como de dos sílabas, por lo cual observaremos que de los dos modos la usa también uno de los mejores poetas castellanos, González Carbajal. Por ejemplo, en un terceto endecasílabo se lee:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Lo que di—ce Je—hová, tu so—be—ra—no

Y en otro endecasílabo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
De Je—ho—vá la ge—ne—ro—sa ma—no

El poema continúa de esta manera:

17 Ya en las alas del viento
18 Y de ardientes querubes ascendido,
19 El inmutable asiento
20 Ocupaba el Ungido
21 A la diestra del Padre. Conturbados
22 Los discípulos fieles, silenciosos,
23 Tristes y pesarosos,
24 Gemían del Maestro abandonados:
25 Que mientras se cumplía
26 La promisión eterna

27 Que al elevarse á la mansión superna
28 Les dió Jesús en tan glorioso día,
29 De tímidas pasiones
30 Libres no estaban aún sus corazones.

31 Ellos la escuadra electa
32 Formaban, que impertérrita calcando
33 Al infernal Satán, y su impía secta
34 Como ligera niebla disipando,
35 Valer haría por el orbe entero
36 El precio de la sangre del Cordero.

37 Ya el tiempo señalado
38 A la gloriosa lucha se aproxima:
39 Los almos campeones,
40 Con ánimo concorde y humillado
41 Al Padre, de Sión en la alta cima,
42 Dirigen sus fervientes oraciones.
43 Tal suelen antes de la lid sangrienta
44 Los guerreros vibrar la aguda lanza,
45 Del caballo adestrarse en la carrera,
46 Mientras la voz cruenta
47 Oyen del general, que á la matanza
48 Los llama, enarbolando la bandera.
49 El príncipe infernal que así los mira
50 Arde en furiosa ira.
51 Su imperio destruído,
52 Sus astucias burladas,
53 Y sus leyes tiránicas holladas
54 Le hacen lanzar un hórrido alarido;
55 Mas su soberbia loca
56 A terrible venganza le provoca.
57 Sus ojos centellantes
58 Más susto imprimen que en oscuro cielo
59 Cometas rutilantes,
60 Nuncios infaustos de terror y duelo.
61 Agita su cabeza furibundo
62 De silbadoras víboras crinada,
63 Que en roscas mil se encogen y repliegan,
64 Y queda envuelto el anchuroso mundo
65 En una noche lúgubre y nublada,
66 Cuando sus negras alas se despliegan.
67 Tres pasos, vomitando viva lumbre,
68 Da de Sión al Etna cavernoso,
69 Y por la abierta cumbre
70 Baja en torcido vuelo al reino umbroso,
71 Y en su trono sentado,
72 Con voz honditonante,
73 Como el trueno del rayo fulminante,
74 Manda juntar al infernal senado.

Los versos anteriores pueden considerarse como la introducción, y por ella el lector se instruye fácilmente de la lucha que se prepara entre los escogidos del Señor y los enemigos de la raza humana. Esa lucha forma más adelante, lo que en el poema se llama *obstáculos*, es decir, la oposición que encuentra el héroe para lograr sus designios, en la cual, y dificultades consiguientes, se hace estribar el interés de la narración.

Se prefiere generalmente, para los poemas, que el héroe sea *uno;* pero el arte permite que se presenten diversas personas reunidas para acometer *una* grande empresa. Aquí los héroes son los apóstoles reunidos con un inmenso objeto: el establecimiento del cristianismo.

Lo que sí nos parece mal es el verso 18, porque contiene un pensamiento falso y una licencia viciosa. Si el verbo *ascender* se considera como sinónimo de *subir*, neutro, entonces, no puede tener el pasivo *ascendido.* Si tomamos á *ascender* en sentido de *subir*, activo, significando *levantar*, entonces está mal la preposición *de*, porque se dice v. g., «la piedra fué subida *por* el albañil, y no *del* albañil:» *por*, sirve en castellano para expresar *el modo* con que se ejecuta alguna acción. Además, no es exacto que Jesucristo fuera subido al cielo por los ángeles, lo cual se verificó con la Virgen María, y esta es la diferencia que la teología y el lenguaje establecen entre la *Ascensión* y la *Asunción*, cosa de que fácilmente nos convenceremos consultando la etimología.

El gerundio *calcando* (v. 32), acaso disonará á algunos lectores; pero está bien, porque en lo antiguo significaba *apretar*, *oprimir*, y en este sentido le usa el poeta, es decir, que los apóstoles, con su influjo divino, con su poder sobrenatural, *oprimían* á Satán, moralmente hablando.

Los versos 43 á 48, contienen una de esas comparaciones que embellecen el género poético.

La pintura que el poeta hace de Satanás (v. 57 y sig.), nos parece bien colorida, y nada tiene de extraño que le represente con la cabeza adornada de víboras, cuando el Tasso y Klopstock han dado á sus demonios cuernos, rabo y otros atributos semejantes. Aun cuando la idea que tenemos de un sér espiritual sea la de que no tiene cuerpo, el escritor se ve precisado á valerse de imágenes que afecten los sentidos. Milton es de los poetas que menos ha mate-

rializado los séres espirituales, y sin embargo, los representa por medio de figuras y caracteres sensibles. El Belzebub de Milton es un enorme gigante, cuyo cuerpo era de tal tamaño, que «á su lado el más alto pino cortado en las montañas de Noruega para servir de mástil á algún navío, no sería más que una pequeña rama.»

El verbo *desplegar* (v. 66) está como regular, y efectivamente así le usan muchos escritores. Sin embargo, hubiera quedado mejor *despliegan*, por la consonancia más perfecta con *repliegan* (v. 63).

La suposición del poeta, de que Satán bajó al infierno por el Etna (v. 68 y sig.), tiene algún fundamento en la tradición. El valle donde está situado el Etna se llama «de los Demonios,» porque se suponía que las numerosas cavernas de aquel monte estaban habitadas por espíritus infernales.

Sobre la palabra *honditonante* (v. 72), diremos que no es enteramente nueva: la usó Cienfuegos, y aunque censurada, nos parece de aquellas que se deben permitir á los poetas, porque es expresiva y conforme á la analogía castellana. *Honditonante* es un compuesto de *tonante*, voz que Salvá admite en su Diccionario como participio de *tonar* (tronar), y el adjetivo *hondo* cambiando la final en *i* como se verifica en otras voces compuetas, v. g., *barbiblanco*, *barbicano*, etcétera.

El poeta continúa de este modo:

75 ¡Oh musa divina!! tú que comprendes
76 En un instante sólo,
77 Cuando tu vista abrasadora tiendes,
78 Cuando pasa del uno al otro polo:
79 ¿Quiénes los principales
80 Espíritus se hallaron congregados,
81 A contrastar osados
82 De Jehová los designios eternales?

83 Belzebub fué el primero
84 Que la diestra ocupó de Satán fiero.
85 El coloso de Rodas afamado,
86 Cuya enorme figura
87 Setenta codos numeró de altura,
88 Nada fuera á su lado:
89 ¡Tanto es disforme su hórrida estatura!
90 Los ángeles rebeldes le miraban
91 Como á uno de sus príncipes mayores;
92 Los de Acarón sin seso le adoraban

93 Tributándole inciensos y loores.
94 Al trono de Satán con orgullosos
95 Pasos se acerca, dobla la rodilla,
96 Y al sentarse en su silla
97 Retiemblan los abismos tenebrosos.

98 Sigue en orden Molóc, cuyo santuario
99 De víctimas humanas
100 Sembraba el amonita sanguinario,
101 Sofocando cruel sus quejas vanas
102 Con tímpanos y pífanos tanidos
103 En medio de sus ayes doloridos.
104 Este monstruo fatal, de sangre hebrea
105 Hartado, anduvo errante
106 En regiones diversas y apartadas:
107 El fanatismo emplea
108 Su astucia vil, trayéndolo triunfante
109 De Anáhuac á las tierras desdichadas.

110 Huitzilipochtli le llamó al tirano,
111 Y lo hizo dios del ciego mexicano.
112 Camos, deidad lasciva del moabita,
113 Y de Sión la inverecunda Astarte
114 Tras el cruento Molóc vienen ligeros:
115 Los tres del sabio rey israelita
116 En la impía adoración tuvieron parte,
117 Y eran inseparables compañeros.
118 Después sigue Dagón, monstruo biforme
119 Del filisteo insensato venerado,
120 Aun cuando mutilado
121 Lo dejara é informe
122 El Señor de Israel, y castigara
123 De este modo su intento temerario
124 De usurparle el santuario,
125 Y á la suya acercar su inmunda ara.
126 Baal, dios de Moab, Fenicia, Asiria,
127 De Judea y Samaria:
128 Belial sin ley ni freno;
129 Remmón, numen de Siria,
130 Y otra turba de dioses adversaria
131 De la cruz del ungido Nazareno,
132 Cuyos nombres rehusa
133 Memorar la sagrada pía Musa,
134 Viene del angel fiero á la llamada
135 Con frenética furia desusada.

La reunión de los espíritus infernales para deliberar acerca de los planes que supone la imaginación del poeta, es muy usada entre los escritores cristianos, como Milton,

Tasso, Hojeda y Klopstock, y se funda en este principio: el Dios cristiano, así como el dios de la filosofía espiritualista, permanece en una completa calma; no se halla agitado por las pasiones de los dioses griegos, y en consecuencia, para evitar la monotonía de las obras del arte, los poetas cristianos suponen diversos caracteres á los ángeles, los santos, los bienaventurados y los demonios. El Tasso introduce en su poema aun magos y encantadores, y Klopstock diversos genios.

Pero según parece, el poeta que tuvo más presente Ortega al describir los espíritus infernales, fué Milton: véamos por ejemplo, cómo pinta este autor á Moloch, y comparemos su descripción con la de Ortega.

«Adelantóse primeramente Moloch, horrible rey, salpicado con la sangre de los sacrificios humanos y con las lágrimas de los padres y de las madres, si bien á causa del ruido de los tambores y timbales apenas podía dejarse oír el clamor de sus hijos, cuando á través del fuego se ofrecían á aquel execrable ídolo. Los Ammonitas le adoraron en Rabba......»

El poeta mexicano, en virtud del fenómeno psicológico llamado *asociación de las ideas* aplicó la idea de Moloch á los sacrificios humanos del antiguo Anáhuac, dando un nuevo giro al pensamiento.

En los versos 90, 92 y algunos otros, usa Ortega muy acertadamente el artículo *le*, masculino; pero en otros lugares, como en los versos 108 y 111, pone *lo*, neutro, según el uso de México y algunos lugares de España. Ya hemos dicho varias veces en el curso de esta obra, que *le*, tiene á su favor la ideología, la claridad del discurso y el uso de los mejores autores: *lo*, tiene á su favor el uso más común en México y la última aprobación de la Academia, de manera que es disculpable; pero lo que no está bien es el uso simultáneo de *le* y *lo*, defecto que se repite con frecuencia en el poema de Ortega: es preciso ser consecuente con el sistema que parezca ser verdadero, *loista* ó *leista;* pero no las dos cosas á un tiempo, porque si de un modo está bien no lo estará del otro.

El verso 116 suena mal porque sobra una sílaba en *im—pí—a.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
En la im—pí—a a—do—ra—ción tu—vie—ron par—te.

Herrera usó de esa licencia poética; pero pronunciando impíos, para hacer esta palabra de dos sílabas.

También en *filisteos* (v. 119) hay una sinéresis forzada.

Israel (v. 122): le usa Ortega como González Carbajal, unas veces de dos y otras de tres sílabas.

Reunidos los espíritus infernales, pone el poeta en boca de Satán el siguiente discurso.

136 Satán, el negro labio así despliega
137 Cuando el tartáreo bando se consagra:
138 «Dioses, príncipes, ángeles, querubes,
139 ¿Cederemos, por fin, en la atroz guerra
140 Jurada al hombre? ¿Al polvo de la tierra,
141 Nosotros que nacimos en las nubes,
142 Esclavos serviremos,
143 Y el imperio del orbe perderemos?
144 El mortal se prefiere
145 Al inmortal. ¡Ay triste!
146 ¡Quién la carne tuviera que reviste!
147 ¡Ay! ¡quién muriera como el hombre muere!
148 ¡El hombre!...... voz fatal, voz que resuena
149 En mi oído cual rayo retumbante
150 Por la mano triunfante
151 De Miguel despedido, y la cadena
152 Me recuerda incesante
153 Que á la cerviz atada
154 Nos impuso Jehová con mano airada:
155 Jehová, que á par de nuestro horrible encono
156 A la humana natura,
157 Raudales de ventura
158 La envía sin cesar de su alto trono.
159 ¿Qué fué nuestro pecado
160 Junto á su ingratitud negra y horrenda?
161 Y ¡ay! su ira tremenda
162 En nosotros descarga á toda hora,
163 Y al hombre ha reservado
164 La piedad infinita que atesora.
165 Abierto el dique está de sus enojos
166 Para los querubines;
167 Mas su bondad para él no tiene fines:
168 Lo ama como á las niñas de sus ojos,
169 Después de su caída le consuela,
170 Habla con él, con él perenne habita,
171 Y por su bien continuamente vela.
172 Por una que se irrita,
173 Cien veces se contenta: le predice
174 Por sus vates su alianza,
175 Y todo cuanto dice
176 Con milagros sin número le afianza......

Los versos anteriores forman el exordio *ex abrupto*, que conviene en el presente caso, porque un suceso extraordi-

nario mueve el ánimo de Satán, y su exaltación le conduce á fijarse luego en la pasión que le agita, la envidia y el odio á la raza humana. El poeta pinta exacerbada la envidia de Satanás por medio de un pensamiento grave: la comparación entre su origen elevado, y el humilde del hombre (v. 141 y sig.).

La palabra *Dioses* con que comienza el discurso (v. 138), acaso chocará á algunos lectores, aplicado á los demonios, por lo cual advertiremos que puede tomarse en sentido mitológico ó neoplatónico: los mitologistas modernos hacen la división en dioses del cielo, de la tierra, del mar y *del infierno.* Jamblico, filósofo neoplatónico del siglo III, dividió á los dioses en ocho clases, y una de ellas es la de los demonios. Milton en su *Paraiso perdido,* también da á éstos el nombre de *Dioses.*

Lo que está mal es el pensamiento del verso 147, porque es falso. Conforme á las creencias cristianas (que deben dominar en el poema), el hombre no muere ni espiritual ni físicamente: el alma no deja de existir desde que se separa del cuerpo, y el día del juicio final se une con éste. Si el hombre se redujera á la nada, no habría fundamento para la envidia y el odio de Satán. ¿Cómo podía envidiar unos cuantos días de sufrimientos? Por el contrario, la envidia de Satanás, tiene por origen la fruición *eterna* del alma humana en ver á Dios, como más adelante lo expresa el mal espíritu.

La envía (v. 158): *la* no está en acusativo sino en dativo; así es que debía decirse *le,* porque *le* se usa en dativo para los dos géneros, según explicamos al hablar de Ochoa.

La palabra *vates* (v. 174), por *profetas,* es una de las muchas que dan á conocer que Ortega conocía bien la etimología castellana, porque el sentido primitivo de *vate* no es *poeta,* como generalmente se usa, sino «hombre inspirado por Dios,» *profeta, adivino.*

La parte narrativa que vamos á copiar, está tratada con la concisión, sencillez y naturalidad que cuadran á esta parte del discurso. Satanás refiere brevemente los beneficios que Dios ha hecho al hombre: la Encarnación de Jesucristo, los milagros de éste, su pasión, el establecimiento de la Eucaristía, en fin, la visión beatífica que está reservada al hombre después de muerto.

177 ¿Mas cómo referir aquí prolijo
178 De su clemencia la inefable historia?
179 Puso término, en fin, á su esperanza,
180 Y humanado le envió á su Eterno Hijo
181 Entre himnos mil y cánticos de gloria.
182 El Verbo de su Padre la ternura
183 Iguala. Aquí doctrina
184 A un ignorante pueblo: allí convence
185 La Sinagoga: acá piadoso cura:
186 Fuerza al túmulo allá su voz divina
187 A que produzca vida: al hambre vence,
188 Que á millares de gentes acosara,
189 Con pan que apenas para dos bastara:
190 A un número escogido
191 De discípulos traza el fiel modelo
192 De la moderna ley que ha establecido;
193 Ley de piedad, de gracia y de consuelo......
194 ¿Qué más? Su vida ofrece,
195 Y sufre los tormentos que merece
196 El hombre ingrato, duro,
197 A su voz sordo y á su fe perjuro;
198 Y de su amor en prueba,
199 Y en prueba de la alianza que renueva,
200 Aunque torna otra vez á la morada
201 Del cielo fortunada,
202 Velada en accidentes,
203 Para salud y vianda de las gentes,
204 Deja su misma sangre que vertieron,
205 Su cuerpo mismo que despedazaron,
206 Su sangre en que inhumanos se tiñeron,
207 Su cuerpo que feroces inmolaron.
208 Para llegar al ángel sólo un grado
209 Faltaba al hombre: todo cuanto encierra
210 La inmensurable tierra,
211 La fiera, el bruto, el ave, el pez alado,
212 Fué rendido á sus piés: vedlo ensalzado
213 Ya sobre el querubín; vedlo fulgente
214 En la sagrada mesa, y de la eterna
215 Substancia alimentado, reverente
216 Ved cómo ante él el cielo se prosterna......
217 Pero ¡qué digo el cielo, si el abismo
218 También le adorará!......¡también yo mismo! .....
219 Ved luego cuál levanta
220 Hasta el empíreo el vuelo, y á la estrella,
221 Y á la luna, y al sol su planta huella,
222 Y la faz del Señor ve sacrosanta;
223 La faz ¡ay! para nos siempre negada,
224 Siempre de enojo y de furor velada.
225 ¡A tal grado se eleva, á tal altura
226 Del polvo terrenal la endeble hechura!

Una de las dificultades que presenta la poesía, es el uso conveniente de los epítetos, y es materia respecto á la cual

se ha encontrado motivo de censura, aun en Homero y Virgilio: oportunidad é interés, propiedad, agrado, y otras varias circunstancias, requieren los epítetos para que se les considere conformes á las reglas del arte; y sin embargo, generalmente la medida del verso ó la fuerza del consonante son las que determinan el uso de los calificativos. Es, pues, muy de alabar en Ortega, como una de las buenas cualidades que distinguen sus poesías, la propiedad con que generalmente usa de los epítetos, por ejemplo, *inefable historia*, en el verso 178, es decir, historia tan importante, de interés tan elevado, *que no se puede explicar con palabras*. Efectivamente, hay acontecimientos de tal magnitud, y sentimientos tan vivos, que la palabra es débil para expresarlos. De aquí viene que muchas veces el mejor rasgo de elocuencia consiste en una sola voz, en una interjección, en un movimiento, en el silencio mismo.

La figura que usa el autor (v. 186 y 187) para decir que Jesucristo resucitará á los muertos, es de una energía propia.

El pensamiento del verso 193 parece falso en boca de Satán; pero por el contrario, es verdadero, porque el espíritu maligno está agitado de la envidia, y el envidioso conoce el mérito de lo que envidia: los puntos suspensivos con que el verso concluye, dan más expresión á la idea, porque Satán queda como arrobado ante el espectáculo de una ley que no aliviará su desgracia.

Velada (v. 202) después de *fortunada* (201), y fuera del lugar de la consonancia, suena mal.

No carece de fuerza poética la repetición de los versos 204 á 207.

La gradación del 211 es impropia: *fiera* tiene un sentido más limitado que *bruto*, porque se refiere solamente á los animales carnívoros, mientras que *bruto* significa, en un sentido genérico, *animal irracional*.

Pez alado (v. 211): creemos no está mal, si recordamos el pez *volador* del género dactilóptero indígena del Mediterráneo y Océano europeo, ó bien, y con más razón, si tomamos el adjetivo *alado* en significación de ligero, pues se dice metafóricamente que un caballo, un lebrel, un ferrocarril, *vuelan*.

El verso 216 es cacofónico por la concurrencia de *te él el;*

pero obsérvese que, en lo general, los versos de Ortega son fluidos y armoniosos.

Vamos ahora á examinar la parte más importante del discurso, que es la *confirmación*: según las reglas del arte, el poeta esfuerza el tono, expone sus argumentos y usa figuras más vivas.

227 ¿Y será que Satán le incline el cuello?
228 ¿Será que sus legiones
229 Reciban, abatiendo sus pendones,
230 De esclavitud el ominoso sello?
231 No, que ya la enconosa
232 Rabia que me devora,
233 Os incita también, y la ardorosa
234 Pasión de combatir no se minora
235 En vosotros: sois dioses, sois guerreros
236 Como yo, sólo el rango nos separa:
237 Mido por mi rencor vuestros rencores,
238 Y correremos á la lid tan fieros,
239 Como cuando quisimos cara á cara
240 Disputar á Jehová los resplandores,
241 Si no, yo os recordara
242 Las heróicas hazañas
243 Que nos hicieran dueños y señores
244 De los hombres, al ángel servidores:
245 Ya en fuerza del poder, ya de las mañas,
246 Ceden á nuestros genios vencedores
247 Como al recio huracán débiles cañas;
248 Y su infelice historia
249 Nuestro poder publica y nuestra gloria.
250 Dejemos, pues, el ocio letargoso,
251 Dejemos el sosiego,
252 (Si tal puede llamarse este horroroso
253 Arder sin fin en perdurable fuego):
254 En la extendida tierra
255 Encendamos el hacha de la guerra,
256 Y donde más se apure
157 El valor sea en Sión, de donde escrito
258 Está que una ley nueva, un nuevo rito
259 Saldrá que eterna por los siglos dure.
260 Allí los adversarios principales
261 Están juntos orando
262 Y la ruina terrible preparando
263 Del Tártaro y sus dioses inmortales.
264 Corramos, pues, volemos;
265 No haya fuerza ni ardid que no se mueva;
266 Este precioso tiempo aprovechemos:
267 Y cogerá los frutos el abismo
268 De la semilla que en la frágil Eva,
269 En el jardín de Edén sembré yo mismo.
270 ¿Y quién, triste agorero,
271 Osará presagiar triunfo ominoso

272 A Satán altanero,
273 Y á su ejército fuerte y belicoso?
274 Quédese aquí quien tema,
275 En el ocio sumido vergonzoso;
276 Y si el infierno entero cual problema
277 Ve la empresa y la cree tan arriesgada,
278 Quédese aquí también, que sin auspicio
279 Solo yo basto á conquistar el suelo:
280 Yo, que inculcar osé, la frente alzada,
281 Con la audaz tentación al Dios del cielo:
282 Yo, que ordené su bárbaro suplicio;
283 Yo, que supe inspirar la alevosía
284 Al discípulo infiel; yo, que dictaba
285 Los sangrientos decretos á los jueces;
286 Que de furor armé la turba impía;
287 Que, cuando Cristo de la cruz colgaba,
288 Le hice del caliz apurar las heces.
289 ¿Pero temer? ¿á quién? ¿al débil bando
290 De doce pescadores ignorantes,
291 Que pavoridos del suplicio infando,
292 En su fe vacilantes,
293 Dejan cobardes al atroz cuchillo
294 Entregado el Maestro? ¿Su caudillo,
295 Que antes le defendió tan alentado,
296 Por veces tres no le negó cuitado?
297 ¿El pueblo, los magnates, el partido
298 Seguirán del que impíos condenaron
299 Y en afrentosa cruz sacrificaron?
300 Seguirálo el gentil, desentendido
301 Del culto que sus padres le enseñaron,
302 Y abrazará una ley tan misteriosa,
303 Que su razón sencilla
304 Mirará como absurda y fabulosa?
305 Mas á la fe se humilla
306 Su espíritu, y ya adora,
307 Hincada la rodilla,
308 La cruz del Redentor: llega la hora
309 Del placer, y natura le convida
310 A gustarlo sin freno ni medida;
311 Pero la nueva religión le ordena
312 Luchar con él; de aquí la apostasía:
313 Que su carne á tal yugo no avezada,
314 Ni á tan cruda porfía,
315 Renuncia de Jesús; y apresurada,
316 Su Ceres busca, que de henchido grano
317 Sus trojes llena; á Baco que el sabroso
318 Vino le brinda con lasciva mano;
319 Y á Venus, que al gustoso
320 Deleite del amor dulce le llama,
321 Y de plácido ardor su pecho inflama.

Los primeros versos son una interrogación vehemente, propia para causar impresión en el que escucha. Los pensamientos que siguen á la interrogación, son notables por su fuerza y energía.

Rango (v. 236): ya hemos dicho que esta palabra no es castiza; pero está adoptada generalmente, y aun por buenos escritores, si bien no la admite la Academia en la última edición de su Diccionario (1884).

Resplandores (v. 240): en sentido general, nada significa esta palabra. ¿Qué resplandores son los que Satán disputaba á Jehová? *Resplandores* aparece aquí como arrastrado por *rencores*.

En los versos 241 y siguientes, expone Satán á la consideración de sus secuaces lo que ha podido el ingenio infernal contra la raza humana antes de la venida de Jesucristo. Lo que se ha conseguido durante tanto tiempo, debe naturalmente animar á la turba que escucha al príncipe de las tinieblas, y este es su objeto.

El argumento de Satán le pareció tan sólido, que después no hace más sino excitar á los suyos por medio de un lenguaje animado, á comenzar la empresa. El poeta usa de una gradación propia en *dejar el sosiego*, (v. 251) *correr*, *volar* (v. 264.)

Sión (v. 257) se mide como de una sílaba; pero en otros lugares le usa Ortega como de dos, y es lo que se observa generalmente en varios poetas castellanos. Sin embargo, puede considerarse como una licencia permitida, en el mismo caso que *Jehová* é *Israel*, según observamos anteriormente.

En el verso 259 parece haber solecismo, porque se puede creer que *eterna* debe concordar con *rito* (258) en género, por ser el substantivo más próximo y de género más noble: también parece que *eterna* debería estar en plural, lo mismo que *salir* y *durar*, supuesto que se trata de *ley* y *rito*. Sin embargo, obsérvase que aunque los agentes de la oración sean dos, encierran una sola idea: cuando decimos, por ejemplo, «el hombre, el mortal debe vencer sus pasiones,» no se trata de dos objetos sino de uno sólo que lleva dos nombres, y, en consecuencia, no se dice *deben*. En el mismo caso se encuentra la locución de Ortega, en cuanto al número; y si se fijó en el femenino *Ley* para la concor-

dancia de género, igualmente está bien, porque esa palabra es más genérica que *rito*, y en consecuencia, su idea es la que debe dominar. En casos como el presente, se atiende más al pensamiento que á la concordancia material de las voces, y de aquí vienen los llamados *modismos*, es decir, excepciones á las reglas generales de la gramática, excepciones que dan variedad á la oración, librándola, de cuando en cuando, del pesado yugo de la regla, de la severidad fría y monótona de la lógica.

Tártaro (v. 263.) Véase lo que hemos dicho al hablar de Navarrete, respecto al uso de la mitología en la poesía cristiana.

Un recuerdo que viene con mucha naturalidad á la mente de Satán, le sirve también de argumento para animar á los suyos: «que la semilla del mal quedó sembrada en el Paraíso» (v. 268 y sig.) No hay más sino apresurarse, y se recogerá el fruto de aquella semilla.

Los versos 274 y siguientes, expresan otro medio de que se vale Satán para excitar á sus agentes: procura animar su amor propio, su honor, su dignidad, y hace figurar el contraste de la propia audacia con el temor supuesto de los demás. El poeta usa de una repetición enérgica (v. 279 y sig.)

Colgaba (v. 287.) Al hablar de Sartorio dijimos que Jesucristo no estuvo *colgado* sino *crucificado: colgar* es *suspender* en el aire, y *crucificar* significa *fijar* ó *clavar* en la cruz. No faltan poetas españoles que usen también impropiamente *colgado* por *crucificado.*

Otro nuevo argumento ocurre todavía á Satanás: la consideración de que sus contrarios son unos tímidos pescadores, y en corto número (289 y sig.) El último argumento de Satanás, está fundado en la debilidad del hombre y de su inclinación al mal. ¿Cómo es posible que prefiera la abnegación al egoísmo, el deber á la pasión, el espíritu á la carne?

Lasciva mano (v. 318.) Por lasciva, se entiende comúnmente la propensión á los deleites venéreos; pero en buen castellano el sentido de *lasciva* es más lato, significa «el exceso en *cualquier cosa deleitosa.*» (Dic. de la Academia, Madrid,1734.) Ortega usa bien la palabra *lasciva.*

El discurso de Satán, concluye de esta manera:

322 Mas ya el tiempo nos insta á la guerrera
323 Empresa: el enemigo
324 En sus ruegos serviles persevera:
325 Y este es el fuerte escudo que al abrigo
326 Del triunfo lo pondrá, si no curamos
327 De apresurar la lid. ¿A qué aguardamos?
328 Esta mansión de luto y de tristeza
329 Dejemos; pruebe el mundo
330 Todo el poder del Orco furibundo;
331 Y vea en nuestra indómita fiereza
332 Jehová que de su ley siempre contrarios
333 Seremos, y no viles tributarios.»

Esta conclusión tiene la fuerza con que debe terminar un discurso; y los últimos versos, lo mismo que cuanto el poeta ha dicho y dirá de Satán, caracterizan á este perfectamente, conforme á la idea que de él nos presenta la Iglesia Católica, es decir, la soberbia personificada, y de la soberbia la envidia hacia los demás y la audacia para conseguir sus fines.

A las cualidades que hemos notado en el discurso anterior, hay que añadir la versificación generalmente fluida, el lenguaje casi siempre correcto y el estilo claro; de manera que si comparamos lo bueno del discurso con lo defectuoso, aquello excede tal manera, que el razonamiento dé Satán debe considerarse de verdadero mérito, siempre que se le vea como pieza aislada; porque no puede negarse que como perteneciente al poema, es demasiado largo, ocupando por sí solo la mayor parte del canto primero, y siendo así que el poema no tiene más que dos cantos. Véase en la *Jerusalem libertada*, canto 4º, los términos á que el Tasso redujo el discurso de Satán. El primer canto de Ortega concluye con estos versos:

334 Dijo Satán: tres veces execrable
335 Blasfemó del purísimo, adorable,
336 Santo nombre de Dios: la hueste impía
337 Su imprecación horrible repetía;
338 Y con maligna risa y algazara,
339 Con gestos espantosos,
340 De su jefe celebra los dolosos
341 Discursos que entre llamas pronunciara.
342 Suspende ¡oh Musa! tu cantar divino:
343 Que para proseguir tan peregrino,
344 Tan sublime concento,
345 Necesito tomar algún aliento.

El canto segundo comienza con estas apóstrofes:

1 Salve mil veces, día fortunado,
2 Más puro, más brillante,
3 Que aquel en que luciera rutilante
4 Por la primera vez el sol dorado.
5 Salve, montaña santa
6 De Sión, más que el Sínai venerable,
7 Pues la ley sacrosanta
8 Viste grabada en piedra más durable.
9 Salve, ciudad dichosa, cuya gloria
10 Durará eternamente
11 Y respetada tu ínclita memoria,
12 Irá de gente en gente.
13 Salve, pues la victoria
14 El Dios Omnipotente
15 Contra Satán y su ominoso bando,
16 En tu feliz recinto dispusiera,
17 Cuando al creador Espíritu enviando,
18 De su yugo libró á la tierra entera.
19 Salve, en fin, y permite que refiera
20 Cómo el hecho se obró tan portentoso;
21 Mas tú por mí, celeste Musa, dilo;
22 Que á asunto tan grandioso
23 Jamás prodrá bastar mi humilde estilo.

No puede concebirse un día más hermoso que el primero en que brilló el sol, cuando la luz sucedió á las tinieblas, fenómeno que el historiador sagrado expresó con aquellas palabras «hágase la luz y la luz fué hecha,» que Longino consideraba como el modelo del sublime. Y sin embargo, si se compara lo moral con lo físico, el bien espiritual con el material, la eternidad con el tiempo, se ve que Ortega habla con propiedad (v. 1 á 4) dando la preferencia al día en que Dios mandó sobre los apóstoles al Espíritu Santo.

La interjección *salve* es una de aquellas palabras que usa Ortega comprobando el conocimiento que tenía del idioma castellano: los galiparlistas dicen *salud.*

Sínai por *Sinaí* (v. 6) es una licencia de las permitidas.

El poema continúa de este modo:

24 El infernal congreso ya disperso,
25 Los ángeles rebeldes dividieron
26 Entre sí el Universo.
27 Los volcanes se abrieron,
28 Y entre el humo sulfúreo que salía
29 Por sus vocas ardientes, cavernosas,

30 Vomitan á la luz del claro día
31 Mil espectros de formas espantosas.
32 Con furia desatada
33 Corren bramando á la infeliz morada;
34 Como leones rugientes,
35 Afilando las garras y los dientes,
36 Cuando ven una grey abandonada.
37 Al fuego que brotaban
38 Secábanse los ríos, los encumbrados
39 Montes ardían: los míseros ganados
40 Sin vida desmayaban
41 Al aliento letal que respiraban.

Los versos anteriores presentan una pintura animada de la salida de los espíritus infernales, y desde el verso 34 se encuentran algunas imágenes notables por su viveza.

Sin embargo, *congreso* y *disperso* (v. 24) suenan muy mal: es sabido que el arte métrica prohibe la concurrencia de sonidos semejantes en un mismo verso.

En el verso 34, lo mismo que en algunos otros que no hay necesidad de ir señalando, se usa la figura sinéresis en *le-on-es* que Ortega, de conformidad con varios poetas españoles, mide como de dos sílabas *leo-nes*.

En los versos que siguen, el escritor baja convenientemente el tono; al principio, para expresar *el silencio* de los ángeles, y después eleva la voz, especialmente cuando presenta la belicosa imagen del arcángel San Miguel.

42 En tanto los sonoros
43 Cantos suspenden en el almo cielo
44 Los angélicos coros,
45 Y abrasados en santo ardiente celo,
46 Y de sacro pavor sobrecogidos,
47 Aguardan de Jehová la voz tonante
48 Que castigue del príncipe arrogante
49 Los intentos nefarios y atrevidos;
50 Y ya Miguel desnuda
51 La flamígera espada
52 Que jamás embotada
53 Vióse en batalla cruda,
54 Dispuesto á aniquilar el negro averno.
55 A una señal ligera del Eterno.
56 Cuando bañado en luz inexplicable,
57 Vuelve el rostro inefable
58 Padre Dios al Verbo Sempiterno:
59 «Hijo amado,» le dice,
60 «Causa de mis mayores complacencias,

61 «De la promesa que á los hombres hice
62 «Llegó ya el cumplimiento: inteligencias
63 «Desde hoy se tornarán: sobre ellos baje
64 «Mi Espíritu Paráclito: el ultraje
65 «Vengado quede de mi excelso nombre:
66 «Sobre Satán tu cruz eterna impere
67 «En ella viva el hombre;
68 «Y la tierra en tu ley se regenere.»

Luz inexplicable (v. 56.) He aquí una idea poética que nos parece feliz. El escritor, para hacer sensible la belleza del Ser Eterno, tenía que valerse de alguna comparación material, y lo verifica de la manera más propia que se puede pedir, escogiendo el cuerpo más bello, *la luz*, el que comunica á toda la naturaleza animación y vida, y sin cuya presencia no se concibe más qué tristeza. Al mismo tiempo, la luz tiene la cualidad de ser tan sutil que pertenece á los cuerpos llamados *imponderables*, y en consecuencia, es á propósito para representar aproximadamente á nuestra idea un ser espiritual. Empero, el poeta se refiere al ser espiritual que no podemos comprender, porque como dijo Descartes: *Il est de la nature de l'infini que moi qui suis fini et borné, ne le puisse comprendre.* En consecuencia, Ortega calificó el sustantivo *luz* con el adjetivo *inexplicable*: nada más bello que la luz, nada más sutil; pero tratándose de Dios, cuya naturaleza no comprendemos, y que está fuera del alcance de nuestros sentidos, ¿de qué manera más propia puede completarse su descripción sino con un adjetivo que indique el misterio?

Inteligencias por *inteligentes* no creemos que esté mal (v. 62,) y para comprobarlo sería fácil hacer algunas observaciones fundadas en la *Gramática general;* pero no hay necesidad de ello, y baste recordar que en castellano se toma muchas veces el sustantivo como adjetivo, v. g., *hombre soldado*, *hombre pintor*.

69 Dijo el Padre: los recios aquilones
70 Con estrépito fuerte resonaron:
71 Las bóvedas celestes se rasgaron,
72 El Espíritu Dios raudo desciende
73 Sobre los apostólicos varones:
74 En divino fuego los enciende;
75 Y el alcázar sagrado y eminente
76 Queda lleno de lumbre refulgente.

Acaso parecerá demasiado breve la descripción que hace el poeta de la bajada del Espíritu Santo; pero nótese que así conviene tratándose de un suceso que tuvo la rapidez del milagro. Un acontecimiento preparado por los hombres encuentra mil dificultades que vencer, mil obstáculos que allanar: ya se adelanta, ya se retrocede, ya se descansa, y en estos casos la historia de un hecho es larga; pero si por la habilidad ó la fortuna del que ejecuta la acción pasa prontamente, entonces también conviene la brevedad, como en el conocido *vini, vidi vinci* de César. Con más razón, pues, el escritor debe ser lacónico al hablar de un hecho que no tuvo más dificultad para consumarse que la voluntad divina. *Dijo el Padre* (v. 69,) es la expresión oportuna de que se vale el poeta á fin de manifestar lo único que fué necesario para que se efectuara el portento que refiere. En las Actas de los Apóstoles, cuyo estilo debía imitar Ortega, y le imitó bien, la descensión del Espíritu Santo está explicada con muy pocas palabras.

La voz *alcázar* (v. 75) no está de acuerdo con la narración bíblica que se refiere á una habitación común, y que en árabe (al cual idioma pertenece) significa literalmente *el castillo*. Por extensión significa en nuestro idioma *palacio, fortaleza.*

77 Nunca suele tan súbita ahuyentarse
78 Del exorcista sacro á los conjuros
79 La renegrida nube tempestuosa,
80 Como el ángel obscuro, que al llegarse
81 De Sïón á los muros,
82 Divisó la morada luminosa.
83 Mas, venciendo la audacia á sus temores,
84 Vuelve á Jerusalem: aquí su rabia;
85 Pues la estúpida grey de pescadores
86 Se ha convertido en elocuente y sabia.
87 Todos son ya valientes oradores;
88 Ya sus redes no tienden
89 A débiles é incautos pececillos,
90 Sino á miles de oyentes
91 Que se quedan absortos cuando entienden
92 Sus discursos sublimes y sencillos,
93 Aunque son de regiones diferentes.
94 Unos á otros se miran;
95 Del portento magnífico se admiran
96 Y dicen entre sí: «¿De Galilea
97 No son éstos que anuncian

98 Las grandezas de Dios? ¿Cómo pronuncian
99 Tantas lenguas diversas? De Judea,
100 De la Frigia, del Ponto, de Cirene,
101 De todas las naciones aquí estamos,
102 Y todo lo que dicen entendemos.
103 Algún alto misterio se sostiene
104 En aquesto, pues no nos acordamos
105 De haber visto jamás lo que ora vemos.»
106 Inmóviles quedaban,
107 Y, del almo Parácllto movidos,
108 Algunos adoraban
109 La cruz del Redentor. Mas poseídos
110 Otros del mal espíritu, burlaban
111 Su crédulo candor y les decían:
112 «Ebrios están; el vino habla por ellos.»
113 Mas con dóciles cuellos
114 A Jesús se rendían,
115 Cuando á la voz de Pedro obedeciendo,
116 Y sus pasos siguiendo
117 Los tullidos, por sí su andar seguían
118 Entre himnos mil que gratos repetían.

En los versos anteriores refiere el poeta, con el mismo laconismo con que empezó, los efectos milagrosos de la venida del Espíritu Santo.

Los versos 77 y siguientes contienen una comparación poética, fundada en cierta práctica muy antigua y muy general: no sólo entre los cristianos, sino entre los politeístas, se usaron los exorcismos, porque se creía que el Universo estaba poblado de malos genios, los cuales se valían de las enfermedades y otros agentes físicos para dañar al hombre. El origen de los exorcismos entre los judíos es tan antiguo que, según Josefo, se atribuían á Salomón las fórmulas de ellos.

Tempestosa (v. 79) por *tempestuosa*, es una de las licencias permitidas á los poetas, y preferible á la sinéresis ó contracción de dos vocales en una, pues quedando en lo escrito las dos vocales, la pronunciación es equívoca.

Es de muy buen efecto que el poeta (v. 83 y siguientes) haya considerado como primer testigo de la transformación que sufrieron los apóstoles á su enemigo Satán, porque en ninguno podía causar impresión más honda.

La calificación de *sublime* y *sencillo* al mismo tiempo (v. 92) no se excluye; al contrario, todos los ejemplos de sublimidad tienen por carácter la ausencia de estudio manifiesto, de hinchazón, del abuso de adornos.

Portento *magnífico* (v. 95): La acepción común de *magnífico* es *suntuoso, espléndido*; pero también significa *sorprendente*, y en este sentido le usa Ortega.

Ora por *ahora* (v. 105.) Hermosilla ha censurado que se diga *hora* por *ahora*; pero no nos parece fundada su opinión, en primer lugar, porque es permitido á los poetas quitar ó agregar una sílaba; y en segundo lugar, porque aun los mejores prosistas antiguos castellanos escribían *hora*. Lo que sí está malo es que Ortega use *ora* sin *h*, porque se confunde con la conjunción que comunmente significa *ya*

119 Como al luchar de vientos bramadores
120 Los cedros corpulentos
121 Suelen mover sus ramos silvadores,
122 Azotando violentos
123 Contra la tierra sus nudosos troncos,
124 Con rechinidos ásperos y broncos;
125 La rabia y el furor de esta manera,
126 Cuando mira cercana
127 La ruina de su imperio tenebroso,
128 Combaten á la fiera
129 Bestia infernal, que insana
130 Ya muerde el labio cárdeno espumoso;
131 Ya pateando la tierra la estremece;
132 Ya la crin serpentina hórrida mece.
133 Mas no por esto muere la esperanza
134 En su hondo pecho impuro,
135 Que cada vez más duro
136 Respira más rencor y más venganza,
137 Cual férvido torrente
138 Que más redobla su ímpetu vehemente,
139 Mientras peñas más gruesas se interponen
140 Y en su arrogante curso se le oponen.
141 Ya en humanal figura se transforma
142 Remedando de Atás el gesto y forma;
143 Ya la grey santa arrastra la cadena
144 En la obscura prisión, á do su encono
145 Injusto le condena.
146 Ya preside el Sanhedrio; ya con tono
147 Imponedor, sacrílego, la ordena
148 Sellar el labio que á Jesús predica.........
149 ¿Sellarlo? ¡Oh insensato! ¿Acaso ignoras
150 Que el Espíritu Dios por él se explica?
151 Oyelo, y tus traidoras
152 Asechanzas confúndanse burladas.
153 «¿Al hombre obedecer será más justo
154 Que á las eternas leyes que intimadas

155 Nos fueron por el mismo Dios augusto?»
156 Tal impávido Pedro pronunciando,
157 Del Tribunal nefando
158 Se aparta, y fervoroso
159 Por las calles, las plazas y el santuario,
160 Pasa, anuncia, reprende, profetiza,
161 Sana, convence, rinde; y victorioso
162 Tremolando la insignia del Calvario,
163 Crea, reengendra, enciende y diviniza.
164 Grato el pueblo le llama
165 Su genio tutelar; ledo le aclama.
166 Mas de Sadoc la impía
167 Secta, inspirada de Satán malino,
168 Nuevos hierros previno
169 A Pedro y á sus justos. Viene el día:
170 En la cárcel no están; ¿dónde se fueron?
171 ¿Cómo las cerraduras quebrantaron?
172 De lo alto descendieron
173 Angeles del Señor; los libertaron.
174 Allá en el templo están; allí derraman
175 Del *Espíritu Santo*
176 A millares el fuego sacrosanto,
177 Y millares en él luego se inflaman.

Ya dijimos antes, que el nudo del poema que examinamos, consiste en la oposición de los demonios á los apóstoles, y en la lucha á que esa oposición da lugar, sobre lo cual debemos hacer algunas observaciones.

Esa lucha no sólo es una ficción poética, sino una creencia teológica, pues según los expositores, la Iglesia ha sido y será siempre combatida.

Los autores que mejor han escrito acerca del poema épico, consideran que el *estado de guerra* es la situación más conveniente á la epopeya. En un combate, el valor tiene el interés principal; y aunque no se presta bien, ní á la expresión lírica, ni á la acción dramática, da lugar, sin embargo, á situaciones interesantes. Pero la guerra en el poema épico no debe ser una guerra civil, una revolución de poco interés, una lucha de partidos, sino lucha grandiosa como la de Troya, como la conquista de Jerusalem, y no como la guerra entre César y Pompeyo, que ocupó á Lucano, y es uno de los defectos de su Farsalia. Tal defecto no puede encontrarse en Ortega, porque la lucha que describe es la misma que figura en *La Divina Comedia* y en los demás poemas religiosos, es decir, la lucha *perpetua* entre el bien y el mal.

Los dioses del politeísmo se suponían algunas veces en oposición; pero pronto se reconciliban y juraban amistad. El cristianismo, al contrario, presenta á la virtud como radical y eternamente separada del vicio, y de aquí la representación de enemigos irreconciliables: genios maléficos por un lado, maquinando, sin cesar, la pérdida del género humano; espíritus buenos, por otra parte, ocupados siempre en salvar al hombre. De esa lucha incesante, sin tregua, sin esperanza de reconciliación, resultan acciones verdaderamente poéticas y del mejor efecto artístico.

Luchar por *soplar* (v. 119), es una metáfora bien aplicada, porque el viento parece que trata de abatir los árboles, y éstos, firmes en sus raíces, se sostienen como un hombre fuerte á quien otros tratan de echar al suelo. Nada decimos acerca de otras figuras que en nuestro concepto no necesitan explicación, ni presentan cosa notable que observar.

Ramos (v. 121): propiamente *ramo* se distingue de *rama* en que aquel es ya cortado del árbol.

En el verso 122 hay un pensamiento falso, porque el viento lo que azota contra la tierra son *las ramas flexibles* de los árboles, y no los *nudosos troncos:* éstos no azotan, es decir, no caen y se levantan, sino que cuando tocan la tierra es porque la fuerza del viento ú otro agente es tal, que los rompe y echa á tierra para no levantarse.

La cólera que agita al demonio (v. 129 y sig.), está diseñada con naturalidad.

En el verso 137 hay un adjetivo impropio, que es *férvido*, aplicado á *torrente*, porque *férvido* significa *ardiente*.

Remedando (v. 142), está bien dicho: en México se dice impropiamente *arremedando*.

La ordena (v. 147): debe ser *le* y no *la*, porque es dativo, sobre cuyo punto ya hemos hablado.

Las amplificaciones de los versos 159 y siguientes producen buen efecto; hacen sentir la animación, la actividad, el fervor con que el apóstol cumplió su misión divina.

178 En tanto, la escamosa
179 Cola azotando al uno y otro lado,
180 Y la piel espinosa
181 Erizando furioso y espantado,
182 A los suyos decía
183 El triste rey de la mansión umbría:

184 «Mucho nuestros rivales
185 Adelantan, guerreros inmortales:
186 El cielo los defiende,
187 Jehová los patrocina,
188 Su Espíritu los rige, los inflama.
189 En toda Sión se extiende
190 La voz de su doctrina,
191 Que por todos se aplaude y se proclama.
192 Mas porque la divina
193 Mano hacia ellos alarga el Invencible,
194 ¿Nosotros desmayar? ¿La saña horrible
195 Desfallecer del Orco tenebroso?
196 ¿Aplacarse la furia inextinguible
197 De Satán indomable, rencoroso?
198 Si un Dios está con ellos,
199 ¿Otros miles de dioses no han jurado
200 Encadenar sus miserables cuellos?
201 Y si ese Dios hasta ora no ha enseñado
202 Do llega su insondable
203 Depósito de bienes infinitos,
204 ¿Por ventura el abismo es calculable
205 De males que inventamos los precitos?
206 Todavía no se apura
207 De Satán el recurso postrimero;
208 Llénelos, pues, de gracia y de ventura
209 Su Dios mientras dañero
210 Llover sobre ellos hago
211 Infortunios sin fin. Pues que el aciago
212 Destino á mí ni á vos no nos permite
213 Tomar otro desquite:
214 Ya que ni amar ni hacer el bien podemos,
215 En el mal sin descanso trabajemos.
216 ¿Las funestas pasiones
217 Se podrán numerar que el hombre encierra?
218 Y una sola es bastante, oh campeones,
219 Bien manejada á fenecer la guerra.
220 Os hablo del dolor: sólo su nombre
221 Al mortal intimida;
222 Sólo él hacer temblar pudo al Dios hombre.
223 Su penetrante herida
224 Sienta la raza inmunda:
225 Veremos si á la muerte furibunda
226 Sabe sobreponerse; si al degüello
227 Por esa nueva ley ofrece el cuello.»

Los versos anteriores son un nuevo discurso de Satanás, más corto que el anterior, y por lo mismo más proporcionado á la extensión del poema.

Los atributos que hasta aquí se habían dado al demonio, no llegaban á *lo grotesco*, como sucede en los versos 178 y siguientes, donde el diablo aparece convertido en puercoespín, lo cual hace poco efecto, llamándole después *rey* (v. 183): á la cólera de *un rey* convienen imágenes que indiquen cierta majestad, cierta dignidad.

En los siguientes versos el poeta continúa sosteniendo bien el carácter de Satanás, sobre cuyo punto ya hablamos anteriormente.

En el verso 193 hay un adjetivo que parece impropio, y es *invencible*. Si Dios es *Invencible*, ¿para qué cansarse contra él en vanos esfuerzos? Observaremos, pues, que los maestros del arte enseñan que la acción del poema épico debe ser motivada por *la necesidad*, la cual, en el presente caso, obliga por una parte á Satán y por otra á los apóstoles. Satán obra subyugado por sus malos instintos, y los apóstoles obedecen al impulso que les comunica la Divina Gracia. El poeta expresa todavía con más vivacidad el triste destino de Satanás en los versos 211 y siguientes, aunque en el 213 hay una locución prosaica, *tomar desquite*

Los versos 214 y 215, son otra prueba de lo que dijimos anteriormente, respecto á que Ortega debió haber tenido muy presente el *Paraíso Perdido* al componer su poema. He aquí las palabras de Milton, por boca de Satán, que pueden compararse con los citados versos de Ortega. «Querubín caído, débil y miserable: ya obremos, ya suframos, ten por seguro que nuestra misión no consistirá nunca en hacer el bien; nuestra única delicia será siempre hacer el mal.»

El verso 222 es muy cacofónico.

228 Dijo el fiero: de plagas mil fatales
229 Vense luego acosados
230 Los fieles de Jesús; ya soterrados
231 Míranse en calabozos funerales;
232 De su virtud en precio
233 Reciben ya el tormento,
234 Ya el azote sangriento,
235 Ya el insulto, la burla y el desprecio.
236 Mas no por eso abjuran
237 De la adorada cruz. ¿Sus penas crecen?
238 Se alientan más, se alegran, se enfervecen.
239 ¿Ven el cáliz mortífero? Lo apuran.

240 El Paráclito Santo
241 En medio de ellos es: en sus temores
242 Los conforta; mitiga sus dolores,
243 Y enjuga aliviador su tierno llanto.
244 Con sus alas cobija á sus hijuelos,
245 Como allá remontada en la alta esfera
246 El águila altanera
247 Cuando saca á volar á sus polluelos.

Los anteriores versos pintan bien y concisamente los males que sufrieron los apóstoles, así como la resignación y constancia de éstos. El adjetivo *funerales* aplicado á *calabozos* (v. 231), está mal usado, porque funeral significa «lo perteneciente á un entierro ó exequias.» *Funerales* es un consonante forzado de *fatales*.

En medio de ellos es (v. 241). Cuán importante sea distinguir bien el verbo *ser* del verbo *estar*, es cosa generalmente reconocida, porque el primero expresa *lo substancial*, y el segundo *lo accidental*, y sin embargo, aun en las lenguas clásicas se confunden frecuentemente esos dos verbos. El castellano es de los idiomas que mejor los distinguen; pero no tanto que algunas veces deje de usarse el verbo *ser* en acepción de estar; v. g., Muñoz en su *Historia del Nuevo Mundo*, dijo: «Varios hechos á que *fué* presente,» en lugar de *estuvo*. Ortega hace lo mismo en el verso citado (241).

Los versos 244 y siguientes contienen un pensamiento falso, porque cuando el águila saca á volar á sus polluelos, no puede cobijarlos con las alas que necesita para volar: los cobija en el nido; pero no cuando va volando en *la alta esfera*.

248 Mas ¿do, Satán altivo,
249 Llenos de confusión los torvos ojos,
250 Te escondes fugitivo?
251 ¿Huyes, porque burlados tus enojos,
252 Te deslumbra la faz esplendorosa
253 De Esteban, que ascendió á la gloriosa
254 Mansión á do jamás volver esperas,
255 Cual otro Redentor perdón implora
256 De sus impíos verdugos? Tú sus fieras
257 Manos armaste; tú la feliz hora
258 Al justo apresuraste;
259 Tú la obra comenzaste:
260 Ven, complácete, mira
261 Cómo durmiendo en Dios tranquilo espira.
262 Mira ya cuál se rasga el firmamento

263 Y el Espíritu Santo
264 Lo eleva sobre el viento,
265 Y el Hijo Sacrosanto
266 A su Padre le ofrece, que propicio
267 Acepta su glorioso sacrificio.
268 ¡En cuán honda tristeza, en luto cuánto
269 Sumido yace el reino del quebranto!
270 Tus negros pabellones
271 Abate ya, querub vanaglorioso;
272 Mas ¿en Saulo animoso
273 El triunfo libras aun de tus legiones?
274 ¿En él tu confianza?
275 Pues en él á morir va tu esperanza.

El episodio de la muerte y triunfo glorioso de San Esteban es muy oportuno en este lugar, pues fué el primer mártir del cristianismo, el primero que derramó su sangre en comprobación de sus creencias, el primero que burló las previsiones de Satanás, el cual poco antes preguntaba (v. 227) si habría quien diese su vida por la doctrina evangélica.

Los versos 248 y siguientes son una apóstrofe á Satán, notable por su vehemencia.

La locución *torvos ojos* (v. 249), da mucha naturalidad al pensamiento del poeta, porque efectivamente la mirada *torva* es propia del despecho, de la desesperación.

En el verso 256 vuelve á sonar mal la palabra *impíos*, por la misma razón que anteriormente manifestamos.

El verso 262 es cacofónico porque su primera palabra consona con la última del verso anterior.

Negros pabellones (v. 270). Esta es una de aquellas imágenes que dan á la poesía un color propio y un giro expresivo. El estado de guerra en que se hallaba Satanás, parece requerir que su pabellón sea rojo, color de sangre; pero esto hubiera sido usar una comparación demasiado común y por lo mismo poco interesante: los *negros pabellones* son, por el contrario, el signo más á propósito para representar el aspecto sombrío del príncipe de las tinieblas.

276 De la ley adorable la ruina,
277 Respirando amenazas y rencores
278 Saulo jura, y á Siria se encamina.
279 ¡Ay de vosotros fieles servidores
280 Del Dios de Nazareth! Saulo fulmina
281 Sus iras contra vos y contra el cielo;

282 Ya la naciente iglesia ver desecha
283 Augura su fantástico desvelo,
284 Cual diestro cazador que ávido acecha
285 Al pajarillo que, recién nacido,
286 Por la primera vez deja su nido.
287 Para ensayar el inexperto vuelo,
288 De su cólera ciega
289 En vano libertarse solicita
290 El varonil ó el sexo delicado,
291 A doquiera que llega
292 Prende, persigue y abjurar incita
293 La fe de Jesús crucificado.
294 Fanático en su ley, lleno de aliento,
295 En los escombros de la cruz medita
296 Levantar de su gloria el fundamento,
297 Ya de Damasco las orillas pisa;
298 Sus torres elevadas ya divisa;
299 Ya arde en ira su pecho; ya prepara
300 El formidable golpe; ya incitando
301 Al caballo espumante lo acelera.........
302 Cuando una luz que la del sol más clara,
303 Como rayo sus ojos penetrando,
304 Súbito pára su veloz carrera:
305 Lo deslumbra, lo ciega, lo derriba;
306 Y en la tierra postrado,
307 El augusto mandato
308 Adora que le intima desde arriba
309 El Espíritu Santo...... ¡Tú has hablado.
310 Espíritu Divino! ¡El insensato
311 Furor de Pablo tu bondad merece!
312 Sí y en el libro eterno de los justos,
313 Entre tantos como hay nombres augustos
314 También de Pablo el nombre comparece.
315 Tu fuego abrasador Pablo respira:
316 Ya no es aquel perseguidor furioso,
317 Sino un atleta fiel que sólo aspira
318 A defender tu Iglesia valeroso.
319 Tú del apostolado lo revistes;
320 Y en la visión sublime que no vieron
321 Los ojos, ni las lenguas refirieron,
322 Tú le subes al cielo. Tú le asistes
323 Cuando recorre el Asia toda entera,
324 Cuando de Europa viene á las regiones
325 Y cuando confundiendo á la altanera
326 Filosofía, rinde sus pendones
327 A la fe de Jesús. Tú le consuelas
328 En la prisión obscura; tú le alientas
329 Si hambre padece, si recibe afrentas;

330 Tú á su socorro vuelas,
331 Si el insolente pueblo amotinado
332 Insulta su virtud; y tú le inspiras,
333 Cuando toma la pluma entusiasmado
334 Contra las seducciones y mentiras
335 De los falsos doctores: tú le exhortas
336 Cuando afirma á los fieles en su creencia;
337 Tuyo es su fuego, tuya su elocuencia.
338 En fin, tú le confortas
339 Cuando deja el Oriente
340 Para alcanzar la palma que anhelaba
341 Muriendo por Jesús. Su celo ardiente
342 Por la predicación jamás se acaba:
343 La tierra sí, que su ámbito termina
344 Primero que de Pablo la doctrina.

La conversión de San Pablo sirvió á nuestro poeta para presentar, con brillo y lucidez, uno de los acontecimientos más interesantes de la historia evangélica. Aunque San Pablo no perteneció á los doce apóstoles escogidos personalmente por Jesucristo, fué tal su influencia en el establecimiento del cristianismo, que se le conoce por antonomasia con el nombre del *Apóstol*, y algunos heterodoxos antiguos y modernos le consideran como el verdadero fundador de la religión cristiana, y á Jesucristo sólo como reformador del judaismo.

En el verso 292 hay una gradación impropia, porque primero se persigue á una persona y luego se prende.

Fanático en su ley, etc. (v. 294). Este y otros rasgos pintan bien el carácter vehemente, fogoso y apasionado que distinguió á San Pablo.

En los versos 297 y 298 hay una inversión de ideas, porque antes de *pisar* las orillas de una ciudad *se divisan* sus torres desde lejos.

El verso 302 es defectuoso, por la concurrencia seguida de seis monosílabos: *luz*, *que*, *la*, *del*, *sol*, *mas*.

El 305 contiene una gradación natural y conforme á la narración bíblica.

Es muy expresiva la apóstrofe de los versos 309 y siguientes.

Visión sublime que no vieron los ojos (v. 320). Está bien dicho, porque *visión*, en castellano, puede ser una especie de la fantasía.

Los versos 342 y siguientes contienen un pensamiento

que debe verse no como exageración poética, sino como verdad en el orden religioso. Según las creencias cristianas, la materia es perecedera, y no la doctrina de Jesucristo.

345 ¿Qué es de Satán? Confuso y desperado
346 Está en su honda guarida sepultado.
347 ¿Y sus fieros secuaces, que se hicieron?
348 ¿En dónde se ocultaron?
349 También se despeñaron,
350 Y en el Tártaro fúnebre se hundieron.
351 Ya la tierra anchurosa
352 Es toda del Señor Omnipotente;
353 Su diestra poderosa
354 De fuego precedido refulgente,
355 A su Espíritu envió; ningún viviente
356 De su calor se esconde inextinguible,
357 Con él quemó el escudo
358 Y quebró el arco de Satán sañudo,
359 Y sus armas también; vióse terrible
360 Sobre todos los dioses; las naciones
361 Todas ven ya su gloria;
362 De su cruz presenciaron la victoria,
363 Ya la adoran con tiernos corazones.
364 Sus vanos simulacros confundidas
365 Desprecian, y se miran ya erigidas
366 Aras inmaculadas,
367 De hostias cándidas son sacrificadas
368 A par de nuevos cánticos que entonan.
369 No hay gentes ni regiones escondidas
370 A los héroes de Cristo; ellos pregonan
371 Su triunfo, y por doquier el eco suena;
372 Ni hay lengua que no entienda y aperciba
373 Su voz, que el orbe llena,
374 Su voz, que siempre asciende en llama viva.
375 Por los desiertos de la Libia ardiente,
376 Por los pueblos flecheros,
377 Del Septentrión al Sur, de Ocaso á Oriente,
378 De Jehová mensajeros
379 Corren, vuelan, enseñan, iluminan;
380 El sacerdote, el mago, el ignorante,
381 El filósofo, el príncipe arrogante,
382 Oyen, aprenden, arden, vaticinan.
383 De las virtudes el virgíneo coro
384 Ante ellos va risueño y presuroso.
385 Y un siglo nacer hace venturoso,
386 Aun más que aquel feliz mentido de oro.
387 El rubor encendido,
388 La sencillez amable

389 Y la fe conyugal en lazo unido
390 Se ven, que la concordia unió hermanable.
391 He al séquito triunfal y formidable
392 Entrar en Roma altiva y opulenta;
393 He al espíritu Dios, que el domicilio
394 Fija en ella y la da perenne auxilio;
395 Ya cayeron sus vates;
396 Descendieron al Orco sus Penates;
397 Y, poniendo la planta acá en el suelo,
398 Alza la religión su frente al cielo.

La conclusión del poema está bien, es decir, conforme á la narración bíblica y al espíritu filosófico del arte, el cual exige, según lo indicamos ya, que el desenlace sea *el resultado de la fuerza misma de las cosas;* y en efecto, el triunfo de la religión quedó resuelto por Dios desde que pecó el primer hombre.

La retirada de Satán se halla descrita con un laconismo conveniente (versos 345 y siguientes): ya hemos observado que esta clase de acontecimientos quedan mejor expresados con pocas palabras.

El verso 368 es anfibológico, porque el nominativo naciones está muy lejos (v. 360), y parece que las hostias (367) son las que entonan cánticos.

Es agradable la pintura de las virtudes (versos 383 y siguientes,) que están calificadas con adjetivos propios.

Considerando ahora, en su conjunto, el poema de Ortega, resulta lo siguiente:

El defecto principal que se encuentra en el plan, es lo deproporcionado del primer discurso de Satanás. También es defectuoso lo mucho que el autor se ocupa en este personaje, siendo secundario porque llama hacia él la atención apartándola de los apóstoles, verdaderos héroes del poema, cuyo carácter y acciones son las que debían resaltar. Se notan también en el curso de la composición algunos pensamientos falsos, y varias faltas (aunque pocas) contra la gramática y el arte métrica. Las figuras impropias y los calificativos que se hallan en el mismo caso son raros, y más todavía, las locuciones prosaicas y los consonantes forzados.

Por lo demás, el poema de Ortega tiene estas buenas cualidades.

El asunto que escogió es nuevo en la epopeya cristiana, y cumple con las condiciones de grandioso, importante y uno.

El plan se desarrolla con regularidad é interés, conforme á las reglas del arte, guardando el autor la debida fidelidad á la narración bíblica y á las creencias teológicas; la introducción es clara y de una concisión conveniente; el nudo tiene el interés elevado que en los demás poemas religiosos, es decir, el de la lucha entre el bien y el mal; el desenlace participa de las circunstancias, que piden la filosofía del arte por un lado, y por otra la generalidad de los preceptistas, á saber: que el término de la acción sea un efecto de la *necesidad*, y *feliz*. Esta circunstancia se funda en que siendo la admiración el principal sentimiento que debe inspirar la epopeya, faltaría si el héroe tuviese un fin desgraciado.

Aunque con brevedad, está bien delineado el carácter de los apóstoles. El de San Pablo se halla mejor determinado, y más todavía el de Satanás, para cuya descripción el poeta mexicano se ayudó del *Paraíso Perdido* de Milton.

Dos episodios, oportunos, breves y brillantes, tiene el poemita, que son: el triunfo de San Esteban y la conversión de San Pablo.

Las ficciones poéticas de que se vale Ortega para dar realce á su narración, se hallan autorizadas con el ejemplo de los mejores poetas cristianos: el Dante, Tasso, Milton y Klopstock.

Hay en el poema que examinamos cuadros bien coloridos y algunos rasgos vivos y animados, repartidos convenientemente.

Los pensamientos son generalmente verdaderos, y algunos felices.

El lenguaje es castizo, y el estilo casi siempre claro, elevado y digno.

Se nota oportunidad, belleza y moderación en los adornos y figuras, así como pocas licencias gramaticales y poéticas.

La versificación es por lo común armoniosa, fácil y ajustada á las reglas prosódicas. Generalmente en los poemas castellanos se emplea la octava real; pero algunos recomiendan la silva, por más flexible y variada para los poemas cortos como el que nos ocupa.

Atendiendo, pues, á las buenas cualidades que adornan el poema de Ortega, y á la gran dificultad que presenta ese género de composiciones, no es exagerado decir que el trabajo del autor mexicano puede considerarse como de segundo orden, categoría nada despreciable, tratándose de poemas épicos. Cuáles son las dificultades del género no nos detendremos en enunciarlas, porque son muy conocidas; pero sí recordaremos, en comprobación, que aun los poemas de primer orden (refiriéndonos á los religiosos), tienen defectos notables, como los que se han señalado á la *Divina Comedia*, al *Paraíso Perdido* y á la *Mesiada*. En castellano no hay un solo poema verdaderamente bueno, y el mejor respectivamente es acaso la *Cristiada* del padre Ojeda, perteneciente, como el de Ortega, al género religioso. Sin embargo, á esta composición se le encuentra poca entonación; lenguaje en ocasiones prosaico; debilidad en algunos caracteres; falta de unión en ciertas ideas y situaciones.

Supuesto todo lo dicho, se ve que no careció de fundamento la asociación literaria del Dr. Montaño (de que hemos hablado), para premiar el poema de D. Francisco Ortega.

***

La mayoría de los lectores de nuestra época se ha acostumbrado á las exageraciones del falso romanticismo: escenas terribles, espectáculos sangrientos, pasiones delirantes, catástrofes lastimosas. Al lado de cuadros semejantes, es natural que todo lo normado en alguna manera por la calma de la razón, parezca frío, pálido y monótono, porque el gusto en literatura, se gasta como el paladar del bebedor consuetudinario, que necesita cada día licores más fuertes para sentir alguna impresión. Por este motivo no extrañamos que las poesías de Ortega se consideren generalmente frías y faltas de sentimiento, aunque ya hemos visto que tal juicio no es exacto. Ortega no expresa el frenesí de la pasión ni el delirio del entusiasmo; pero no es insensible, ni deja de elevarse convenientemente cuando es menester. Sin embargo, juzgando en conjunto las composiciones de Ortega, se observa que el tono dominante en ellas es el *templado*, y con esta palabra está caracterizado nuestro escritor. No será, pues, el ave que se remonta sobre las nubes,

pero tampoco sería justo llamarle como se ha llamado á algún poeta: «ave rastrera que no parece volar sino dar saltos.» Y como ni lo bueno ni lo malo absoluto se encuentra en las obras humanas, porque en el hombre todo es relativo, resulta que cada escuela, cada estilo, cada escritor, tiene más ó menos sus ventajas y sus inconvenientes. El poeta que se eleva en alas del entusiasmo y se enardece con el fuego de la pasión, suele cegarse completamente, atropellar las leyes de la razón y las reglas del buen gusto, incurriendo en todos los defectos consiguientes, defectos de que están libres los escritores del carácter de Ortega. En este no se encuentran delirios extravagantes, desacuerdo de ideas, sentimientos vagos, frases altisonantes ú obscuras, ni irregularidad sistemática. Ortega es de aquellos hombres que no dejan de sentir ni expresar las pasiones; pero que las dominan y gobiernan, practicando lo que decía el bardo inglés (Pope):

> Sobre el Océano de la vida vamos
> Siempre agitados: la razón nos sirve
> De Norte. y las pasiones son los vientos.
> Sin esa, no salvamos los escollos;
> Sin éstas en quietud nos consumimos,
> Y es un lago mortífero la vida.

Pero así como es fácil á un escritor entusiasta incurrir en los defectos indicados, lo es para un hombre moderado descender al prosaismo. Sin embargo, Ortega pocas veces tiene ese defecto, y generalmente conserva el tono medio, tanto en el fondo como en la forma de sus composiciones.

Por lo demás, no puede negarse que Ortega cometió algunas faltas gramaticales ó poéticas; pero también se nota que raramente, y lo común en él, es un lenguaje castizo y aun á veces bien escogido; una versificación fluida, armoniosa y en ocasiones trabada con arte.

Ochoa, como lo dijimos en el lugar respectivo, marca en México un paso de adelantamiento en locución y versificación; pero Ortega le aventaja en ambos puntos: tratándose de prosodia, Ortega no sólo estudió la de Sicilia, como Ochoa, sino que, según lo hemos dicho, la compendió y puso en verso. Respecto á pureza de lenguaje, vimos que en Ochoa suele haber provincialismos, galicismos y palabras indígenas no admitidas aún; pero nada de esto hemos en-

contrado en Ortega, y si en tales defectos incurrió, á nosotros se nos ha escapado advertirlos, exceptuando la voz *rango* ó alguna otra de uso común.

Por último, y para concluir de caracterizar á Ortega en pocas palabras, notaremos que los sentimientos dominantes en sus composiciones son el religioso y el patriótico.

Ortega perteneció á una época en que todavía no dominaba en nuestro país la incredulidad religiosa, y la fe de nuestro autor era tan pura y sencilla, que no sólo admitía los dogmas esenciales del catolicismo, sino que le vemos dirigirse con piadoso fervor á la Virgen de los Remedios, advocación fundada en una de esas tradiciones populares y poéticas de los países creyentes.

Ortega vió el desgraciado desenlace de nuestra guerra con los norte-americanos; pero sus composiciones patrióticas fueron escritas antes de esa época de desengaño respecto á nuestro poder político, cuando todavía no pasaba la mitad del territorio mexicano á manos extrañas; cuando todavía los odios no producían en nuestro suelo rencores innobles y funestos; cuando aun no se violentaban al extremo las costumbres y los antecedentes de los mexicanos con instituciones inadecuadas. En nosotros los hombres de hoy, hijos de la incredulidad; en nosotros, víctimas de las utopías sociales y políticas, la lectura de Ortega despierta necesariamente.

Aquel recuerdo triste
De lo que fué y no existe.

CAPITULO XIII.

Apuntes biográficos de Don Manuel Sánchez de Tagle.—El clasicismo.—Examen de las poesias de Tagle.—Notas.

Don Francisco Manuel Sánchez de Tagle vino al mundo, en la ciudad de Morelia, el 11 de Enero de 1782, siendo sus padres personas distinguidas. Estos, con su familia, se trasladaron á México en 1787, entre otros objetos con el de atender mejor á la educación de sus hijos.

Desde muy niño dió Tagle indicios de buen ingenio, pues á los seis años resolvía fácilmente operaciones complicadas de aritmética. En 1794 entró al colegio de San Juan de Letrán, donde estudió latín, filosofía, teología y jurisprudencia, recibiendo los grados de estas facultades, y obteniendo en todos los cursos el primer lugar. Al estudiar filosofía aprendió francés é italiano, y más adelante inglés.

Desde que entró al colegio manifestó decidida afición á la poesia, cultivando de preferencia los autores latinos.

Tenía diez y nueve años cuando el virrey le nombró catedrático de filosofía, y al dar lecciones de esta ciencia no se limitó á seguir los autores escolásticos, sino que consultó los maestros de la filosofía moderna, como Descartes y Leibnitz.

También se dedicó Tagle á la historia y geografía, así como á las ciencias físicas y matemáticas, no despreciando las nobles artes, materia en la cual tuvo tan buen gusto que en 1805 fué nombrado académico honorario de la Academia de San Carlos.

En 1808 entró de regidor perpetuo y secretario del Ayuntamiento de México cuyas ordenanzas municipales reformó. En 1814 fué electo diputado á las cortes de España; en 1815 vocal de la Junta de Arbitrios, y en 1820 individuo de la de

censura. Estos empleos estimularon á Tagle para estudiar ciencias políticas, entre ellas economía civil, recientemente introducida en México.

Consumada la Independencia, cuya acta redactó y suscribió, como individuo de la Junta Gubernativa, ejerció Tagle grande influjo en los sucesos de entonces, evitando las exageraciones de los partidos, defendiendo siempre el orden y la justicia. Perteneció después al primer Congreso Nacional, en el cual se distinguió mucho, aunque no menos en otras cinco legislaturas desde 1824 á 1846. Fué también senador por el Estado de Michoacán. Donde quiera que Tagle tuvo ocasión de hablar se hizo notable por la severidad de su lógica, el orden de sus composiciones y sobre todo, el tino para desenvolver las cuestiones más difíciles y presentarlas con claridad. Al mismo tiempo que hablaba con tono claro y convincente, era tan urbano que sus adversarios quedaban no sólo vencidos, sino satisfechos.

En 1830 fué Contador de las rentas del tabaco y más adelante individuo y Secretario del Supremo Poder Conservador. En todos los empleos que desempeñó se hizo notable por su honradez, rectitud, eficacia y moderación de opiniones, repugnando siempre toda medida violenta é injusta, según lo prueban sus elocuentes discursos en contra de la ley que expulsó á los españoles.

Hombre de espíritu benéfico y patriótico, perteneció á diversas asociaciones filantrópicas como la Junta del Hospicio de Pobres, la Compañía Lancasteriana, etc.

En el orden literario, fué presidente de la Academia de Legislación y Economía Política, vecepresidente de la Academia de Historia, individuo de la del idioma y de otras varias corporaciones.

Tagle fué católico de buena fe, fundando sus creencias en un profundo conocimiento de las ciencias religiosas. Los teólogos más notables de la capital le consultaban en casos difíciles, y el Sumo Pontífice le confió en 1831 una comisión secreta, llenándole de elogios.

En el año de 1836 entró á desempeñar la dirección del Monte de Piedad, al cual prestó importantes servicios.

El orden natural de las cosas prometía á Tagle pasar los últimos años de su vida en la mayor tranquilidad; pero vino la guerra con los norte-americanos hasta ocupar éstos

la capital de la República Mexicana: tan desgraciados sucesos abatieron de tal modo el ánimo de nuestro poeta, que perdió la salud y cayó en la más profunda melancolía. Una vez que salió de su casa con el fin de hacer ejercicio y buscar alguna distracción se vió asaltado por dos malhechores que pretendieron robarle, quiso defenderse y quedó herido. Este suceso acabó de agravar sus males al grado que falleció el 7 de Diciembre, 1847.

Tagle fué llorado de cuantos le conocieron, pues á su buena inteligencia y vasta instrucción reunía un carácter dulce y festivo, costumbres irreprochables y trato ameno. Como hombre público dió muestras de ser eminente patriota y como hombre privado se distinguió siendo buen esposo y excelente padre.

Las constantes ocupaciones de Tagle no le permitieron entregarse todo lo que él deseaba á la bella literatura, y las poesías que compuso fueron obra de mero entretenimiento, haciendo tan poco aprecio de ellas que en el año de 1833 quemó la mayor parte. Las que se salvaron fueron reunidas por su hijo D. Agustín, quien las publicó en México (1852.) A esa colección de poesías nos referimos en el siguiente examen.



Como á Tagle se le considera uno de los principales representantes del clasicismo en México, comenzaremos por explicar este sistema literario.

Los caracteres principales del clasicismo antiguo, esto es, de la literatura greco-latina, son los siguientes:

1º Naturalidad, sencillez y regularidad en la forma.

2º Frescura, viveza de colorido.

3º Representación de lo puramente externo, de lo infinito.

4º Lo individual, lo concreto en las concepciones.

5º Ficciones fundadas especialmente en una religión idealizada por los poetas; pero que se tenía por verdadera en el fondo.

6º Las acciones de los hombres y aun de los dioses regidas por el destino.

7º Sensualismo en el amor.

La naturalidad, la sencillez y la regularidad de la litera-

tura clásica se observan en el uso de voces propias, exactas y claras: en el estilo libre de afectación; en la falta de adornos superfluos; en la poca complicación de los argumentos, en el orden y la armonía de las partes.

La frescura y la viveza de colorido son un hecho que debe atribuirse á la circunstancia de que los antiguos pudieron contemplar los fenómenos naturales en su mayor pureza, sin que estuviesen rodeados de una civilización que los ofuscase.

La representación de lo externo era una consecuencia del materialismo que dominaba á los griegos y romanos, y de que siendo los primeros observadores de la naturaleza, comenzaron por fijarse en lo exterior de ella sin tener tiempo de penetrar en el fondo. Así el niño despliega toda su actividad con los objetos que le rodean, y sólo el hombre hecho reflexiona sobre sí mismo.

La influencia de la mitología explica por qué la poesía antigua era individual, concreta, puesto que la religión griega se fundaba en la personificación de las fuerzas físicas. Los griegos y latinos consideraban los objetos de la naturaleza representados por seres particulares, dotados de un carácter, de una individualidad especial, con atributo determinados. Júpiter es el soberano de los dioses, el poder del Estado, el lazo sagrado de las convenciones humanas. Sus hermanos reinan en los aires, en la tierra, en el mar y en el mundo subterráneo. Apolo aparece como el dios de la ciencia, como la representación de las facultades del espíritu. La fuerza física pertenece á Marte; Ceres preside la agricultura; Minerva las ciencias y las bellas artes, Venus y su hijo representan el atractivo mutuo de los dos sexos. De esta manera relativamente los demás dioses.

En la religión griega se encuentran fábulas de carácter indígena; pero también elementos pelásgicos, indios, egipcios, etc., según lo demuestran los trabajos de Creuzer y otros sabios, lo cual no contradice la opinión general de que los poetas griegos inventaron la mitología, pues fácilmente se concilian la tradición y la invención poética. La tradición fué el punto de partida, y los poetas la adornaron con las creaciones de su fantasía: elementos heterogéneos fueron reunidos en un molde, y apartando lo que parecía repugnante, feo y desordenado, resultó de esa religión de que he-

mos hablado, embellecida con imágenes, esa naturaleza personificada en númenes celestiales, el universo poblado de mil seres què le animaban.

La pluralidad y diversidad de los dioses griegos se reconcentran en una divinidad de quien todos dependen, el destino, cuyo poder los arrastra fatalmente: el destino es el poder universal que se eleva sobre los dioses particulares, es la necesidad misma, la inmutable fatalidad.

El sensualismo de la literatura clásica es un hecho que se observa fácilmente leyendo los poetas griegos y latinos. He aquí algunos ejemplos:

En Homero los personajes eróticos que más llaman la atención son Paris y Elena, Aquiles y su esclava, Héctor y Andrómaca, Ulises y Penélope. El amor de Paris y Elena es el amor adúltero y enteramente físico: Paris no tenía otro atractivo más que su hermosura, y era tan célebre por su belleza como por su cobardía. Aquiles no amaba á su esclava Briséis sino como una de tantas mujeres que entraban al tálamo del vencedor. Andrómaca es celebérrima por su amor conyugal, y con todo, el pasaje acaso más patético de la poesía antigua, cual es el adiós de Héctor y Andrómaca, no presenta al héroe enternecido sino para con su hijo. Esa misma Andrómaca toleró después el amor de Pirro, hijo del matador de su marido, teniendo de él tres hijos, según Pausanias, y luego contrae otro enlace con el troyano Eleno, hermano de Héctor. Pero lo que, sobre todo, descubre el verdadero grado del afecto en Andrómaca, es cuando Héctor refiere «que su esposa atendía primero á los caballos que él usaba, que á él mismo.» (Véase nota 1ª al fin del capítulo.) Penélope es otro modelo de esposas que presenta la literatura griega, y sin embargo, su hijo Telémaco la acusa de frialdad respecto á Ulises. Esa misma Penélope se encontraba rodeada de pretendientes, pero todos la tratan con despego, ocupándose en comer, beber, jugar é injuriarse mutuamente.

Anacreonte es el tipo del amor sensual, así como de todos los placeres materiales; fué el cantor voluptuoso que no conoció otra ambición más que la de gozar. En Anacreonte encontramos uno de los más distinguidos representantes de aquella infame costumbre de los antiguos, la sodomía.

Anacreonte dice á Batilo en una de sus odas, más ternezas que las que pueden decirse á una bella muchacha.

Safo tiene más elevación de sentimientos que Anacreonte, y sin embargo, sus versos descubren el ardor violento del apetito carnal.

Mucho menos puede encontrarse el amor puro en Teócrito, cantor de pastores vaqueros, cuyo lenguaje suele degenerar, de naturalidad y sencillez, en grosería y bajeza.

En la tragedia antigua, el amor, lejos de ser el móvil de la escena, apénas suele percibirse, y esto sin nobleza y sin fuerza. Eurípides es el trágico griego que trató con más profundidad el amor; pero el amor de Fedra, era un verdadero frenesí, una maldición de los dioses.

En cuanto á Aristófanes, es notoria su obscenidad, siendo notable la confesión que él mismo hizo en su comedia «Las Ranas:» «que no recordaba haber presentado en sus piezas dramáticas una mujer enamorada.» (Véase nota 2ª al fin del capítulo.)

De los poetas latinos, el que más se aproximó á pintar los sentimientos morales fué Virgilio, cuando trata de Dido y Eneas, y es el único poeta antiguo que tuvo bastante pudor para rodear con una nube á los amantes de que habla. Sin embargo, ni aun ese tierno Virgilio supo manifestar de un modo enteramente satisfactorio el verdadero amor, ese sentimiento que tiene por base principal la amistad y no la atracción de los sentidos. El recuerdo que desea la reina de Catargo le deje su amante es «un pequeño Eneas» (*Parvulus Eneas.*) Y además de esto, aun sobre Virgilio cae la mancha de haber cantado mancebos, de haber contribuido al desprecio de la mujer y á la degradación del niño. Todos saben de memoria aquella égloga que comienza así:

Pastor Coridon ardebat
Alexim delicias domini ....

Basta lo dicho para comprender que lo único racionalmente imitable por los modernos, de la literatura clásica, es lo relativo á la forma; pero que todo lo demás no puede ser entre nosotros más que un anacronismo chocante, supuesta la diferencia de civilización actual, especialmente en religión y en la condición de las mujeres. Aun respecto á la forma hay que desechar ciertas reglas artificiosas, como

las de las tres unidades, atribuída infundadamente á Aristóteles: la circunstancia de que las piezas dramáticas tengan precisamente cinco actos, según Horacio; no poder usar más que un metro en cada composición, etc.

El cristianismo descorrió el velo poético que cubría á los dioses de Olimpo y los presentó en su deformidad moral, haciendo ver que la religión griega era el atropomorfismo y la deificación de los vicios. Júpiter, el padre de los dioses, se entretiene en seducir mujeres, á Danae, á Calixto, á Leda, etc. Juno representa el incesto como esposa y hermana de Júpiter, y al mismo tiempo es el tipo de la turbulencia doméstica: los rasgos de su carácter son los celos, la altanería, la ira y la venganza. Marte era el símbolo de la cólera y de la crueldad. La conducta de Venus es una serie de infidelidades á su esposo Vulcano, quien se vengó de ella encerrándola en una red con Marte su querido. Por el estilo fueron los demás dioses y diosas.

Presentados los númenes antiguos bajo el aspecto que los considera el mundo cristiano, no pueden ser á propósito para la verdadera poesía, para inspirar ideas elevadas, ni sentimientos tiernos, para conmover el ánimo. La pluralidad, la diversidad y los vicios de los dioses griegos los manifiestan como seres accidentales é imperfectos. Los combates de unos contra otros y en unión de los hombres, les quitan su majestad, y hacen ver que el poder de cada dios es limitado: los dioses mitológicos no permanecen en aquel reposo que conviene á la divinidad, sino que se ponen en acción con fines innobles, y colocados de esta manera al nivel de lo finito se encuentran en una situación contraria á toda dignidad, á toda belleza.

La intervención del destino apareció á la luz de las nuevas creencias como falsa y en consecuencia antiestética. Con el fatalismo no puede haber esa lucha de afectos que depende del libre albedrío, lucha que proporciona al poeta las situaciones más interesantes: con el fatalismo pueden expresarse pasiones vehementes, pero inevitables, sin el interés de la contradicción, del combate. Véase lo que hemos dicho, al tratar de Navarrete, contra el uso de la mitología en la poesía moderna.

Relativamente á la expresión de los afectos, el materialismo fué sustituido con el espiritualismo que desprecia las

formas exteriores y busca la del alma. El cristianismo proscribió la sodomía como un crímen; el adulterio se condenó aun en el simple deseo; la simple fornicación se tuvo como una falta, y lo que parece increíble, á Venus y á Cupido los sustituyó un numen enteramente olvidado, *la castidad*. La doctrina de Jesús fué una reacción contra la carne; el ideal del mundo transformado, la virginidad. Las Aspacias, Thais y Frineas fueron sustituidas, desde los primeros siglos del cristianismo, por comunidades de vírgenes.

Se cree que los germanos tenían ya una especie de veneración religiosa por el bello sexo. El cristianismo, predicando la igualdad moral, restableció á la mujer del mundo romano en sus derechos naturales, y de esclava que era la convirtió en compañera del hombre. El espíritu caballeresco de la Edad Media secundó el pensamiento religioso comunicando al amor una belleza moral, las cualidades de la virtud, y llevando á las mujeres al mayor grado de veneración y respeto: fueron el ídolo de los caballeros, el objeto de sus castos deseos, el realce de sus fiestas y la recompensa de su valor. Desde entonces, la mujer pura y santa embelleció la poesía, y el amor moral fué cantado desde los antiguos trovadores hasta nuestra época.

Imitar, pues, servilmente á los griegos y romanos es degenerar del espiritualismo al materialismo, y así lo comprueba el estudio de los poetas neo-clásicos, bastando citar aquí algunos franceses y españoles por no permitir más la índole de esta obra.

Boileau, justamente célebre por haber combatido el culteranismo español é italiano, carece de ternura, divierte; pero no hace sentir. Por este motivo se le ha llamado poeta de la razón y no de la sensibilidad. Saint Beuve dice de Boileau, que no es poeta si este título se da sólo á los ingenios dotados de gran imaginación y de gran alma.

En Molière hay versos sobre el amor sumamente delicados; pero no pudo librarse enteramente del influjo greco-latino, y todo su talento, todo su gusto, no bastaron para evitar que incurriese en la indecencia y en la inmoralidad, como lo acreditan las censuras de Bourdaloue y de Bossuet.

Respecto de Lafontaine, sólo diremos que los obscenísi mos amores que relata en sus cuentos, son tan conocidos

de todos, aun de los iliteratos, que no hay necesidad de presentar ejemplos ni de citar autoridades.

Voltaire, cuando quiso hacer una tragedia enteramente á la griega, escribió la Merope, sin intriga amorosa de ninguna especie, poniendo al frente de su primera edición este epigrama que puede considerarse como el lema del drama clásico:

«Austeri hoc legite crimen amoris abest.»

Respecto á poetas españoles de la escuela clásica, nos reduciremos á hablar de dos antiguos y de dos modernos.

D. Esteban Villegas fué el primero que publicó eróticas en el gusto de Anacreonte y Teócrito. En esas eróticas se encontrará gracia y fluidez, lenguaje castizo, buena versificación, todo, menos sentimientos que de algún modo conmuevan. El caráter de las anacreónticas de Villegas es una agradable trivialidad; pero no pasa de trivialidad. No se halla en el poeta español la deshonestidad de la madre Venus, pero sí los fútiles juegos del niño Cupido.

Fray Luis de León se elevó más en el objeto y en el tono de sus composiciones que Villegas, y sin embargo, sólo aspira al aislamiento, á la insensibilidad más completa, á la felicidad negativa. Fray Luis de León no sólo quiere apartar de sí á la ramera, á la mujer impúdica: no sólo desecha las pasiones violentas que lastiman el ánimo, sino que quiere vivir en la más triste soledad, no respirar ni el suave perfume del afecto, ni aun sentir el aliento de la esperanza. Para que no se crea que exageramos, vamos á copiar la siguiente estrofa del poeta que nos ocupa:

«Vivir quiero *conmigo,*
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas, sin testigo,
Libre *de amor,* de celo,
De odio, *de esperanza,* de recelo.»

Cuando una ráfaga de pasión pudo agitar el pecho de Fray Luis, sólo le hizo prorrumpir en algo parecido á la liviandad de sus maestros. No dirige *á una desdeñosa* reconvenciones que recuerdan á la mujer la unión de los corazones, su dignidad de esposa, su santidad de madre; no le hace presente que ella puede ser el ensueño del joven, el consuelo del

hombre maduro, el sostén del anciano; sólo le dice algunas palabras de débil concupiscencia.

«Que á la fin dormís, señora,
En el *solo* y *frío* lecho.»

Martínez de la Rosa, idólatra de la escuela Aristotélica y Horaciana, no se consume ciertamente en el fuego; el tinte de sus composiciones amatorias es generalmente pálido, y sus argumentos trillados. El pastorcito preso en la red de Cupido; la zagala corriendo tras la mariposilla; Cupido lanzando saetas envenenadas; Venus atizando el fuego amoroso; todas las imágenes gastadas y empalagosas del género erótico. Martínez de la Rosa es autor de aquellos versos que á uno de sus compatriotas, Ferrer del Río, parecieron la Tabla Pitagórica.

«Cien veces ciento,
Mil veces mil,
Más besos dame,
Laura gentil,
Que flores crían,
Mayo y Abril.»

Esta composición nos recuerda lo que dijo Hermosilla censurando una anacreóntica del Conde de Noroña: «No quisiera yo hallar en ella los *besos* y los *abrazos*. A Cátulo se le disimula que dijese en latín *basia* y otras expresiones más desnudas; pero entre nosotros es menester presentar esas ideas con alguna obscenidad. De estos besos que tanto menudean en los poetas eróticos posteriores á Meléndez, tiene la culpa este maestro que los autorizó con su ejemplo.» (Véase nota 3ª al fin del capítulo.)

Nadie puede poner en duda el nervio de Quintana, su entusiasmo patriótico, los primores de su dicción; pero Quintana era clásico, y en consecuencia tibio para expresar ciertos afectos. No somos quienes hacemos esta observación; nos referimos á su sucesor en la Academia española, Sr. Cueto, quien en el discurso de recepción observa «que en las poesías de Quintana apenas suenan las palabras *Dios y amor.*»

Conviene observar ahora que los clásicos de la literatura española, madre de la mexicana, son de dos clases, unos, como Fray Luis, que imitaron directamente á los griegos

y latinos; otros, como Quintana, que han seguido el sistema de los clásicos franceses, imitadores, á su vez, de la literatura greco-latina: fácilmente se comprende que en los primeros hay más naturalidad. (Véase nota 4ª al fin del capítulo.)

***

Después de todo lo explicado, no será difícil comprender cuáles son los defectos y las buenas cualidades de Tagle, considerado como representante del clasicismo en México. Las poesías de Tagle pueden dividirse en dos clases, serias y ligeras: las primeras generalmente son de mérito, y las segundas generalmente defectuosas. Los defectos de las poesías ligeras de Tagle son las muchas alusiones mitológicas, la trivialidad en los argumentos, lo común y prosaico de las imágenes, y la circunstancia de que, si bien el poeta expresa con decoro y honestidad el afecto amoroso, se fija más en las gracias externas de la mujer que en las cualidades del espíritu, y aquello generalmente recordando á los dioses griegos y romanos. El mérito de las poesías serias de nuestro autor consiste en que imita en ellas la forma greco-latina; pero olvida los argumentos clásicos sustiyéndolos con asuntos originales de la época moderna, y expresándolos con el vigor de la inspiración propia, con el fuego de los sentimientos personales, con la elevación y gravedad de su carácter: reúnanse estas cualidades á un lenguaje castizo, al uso de palabras propias y expresivas, á un estilo natural y sencillo, á una entonación robusta, á la conveniente sobriedad de adornos, y comprenderemos con cuánta justicia figura Tagle entre los primeros poetas mexicanos, no obstante los defectos de sus composiciones ligeras; y es que en Tagle, como en otros modernos, hay que estudiar dos faces distintas, al versista imitador y al poeta original. Sin embargo, es preciso confesar que en las poesías de Tagle, tanto serias como ligeras, hay un defecto de forma muy frecuente, y es *el abuso* de la sinéresis, defecto que hemos disculpado en Navarrete por la falta de conocimientos prosódicos de su época; pero que no debe disimularse cuando ya Ortega había practicado y enseñado la prosodia castellana. Véanse los capítulos referentes á Navarrete y Ortega.

Vamos ahora á comprobar el juicio que hemos emitido acerca de Tagle, estudiando los dos tomos que contienen sus poesías y presentando ejemplos de ellas.

Las odas eróticas de Tagle comienzan por una al dios Cupido, que concluye con esta prosaica cuarteta:

> Yo sólo cantar puedo
> Los loores de mi chica,
> Y otro cualquier asunto
> Me cansa y me fastidia.

En *loores* es preciso leer *lores* para que no sobre una sílaba.

En la oda tercera el argumento es de los más comunes y cansados del género erótico-clásico: Silvia, en traje de zagala, comunicando al poeta el amor sensual que expresan los siguientes versos:

> El fuego de Citera
> Todo á mis ojos pasa.

En la oda cuarta pinta Tagle á su amada «recostada en un blando lecho, velándola Venus y cerrándole Cupido los ojuelos.»

En la oda quinta hay una sinéresis de mal gusto.

> Por fin *caiste* en los grillos.

En la oda once se encuentra este ejemplo de sinéresis forzada:

> Me reía, Silvia, todo.

El afecto amoroso de la oda catorce está expresado con la trillada ficción de «Cupido traspasando con sus flechas el corazón del amante.»

Véase, desde los latinos, la elegía 1ª, libro 2 de Tíbulo, sobre el Amor:

> «Aquí se ejercitó también el fiero
> En lanzar el arpón ¡ay! rudamente,
> Tan penetrable agora y tan certero.»

Para pintar la enfermedad de Silvia, usa Tagle estas locuciones prosaicas en la oda veintiuna:

> Mi Silvia ¡ay! está enferma,
> Mi Silvia está achacosa.

En la oda veintidós se encuentran dos casos de sinéresis cacofónica:

Para *sonreirte* leda......
Yendo á tu *reir* acordes.

Otro ejemplo de sinéresis, y además de imágenes prosaicas se encuentra en la oda veinticinco:

Durmiendo *la otra noche*
Vi al niño ceguezuelo
Que á paso silencioso
Llegaba hasta mi lecho
No *traia* aljaba ni arco,
Ni traje de guerrero;
Venía otrosí desnudo
Las alas *encogiendo*,
Haciendo *pucheritos*
Y mimos mil *facetos*.

Las canciones y las anacreónticas de Tagle tienen el mismo carácter, en el fondo y en la forma, que las odas eróticas. Pondremos algunos ejemplos de las canciones, con lo cual es bastante.

En la canción primera se presenta el poeta de una manera que se ha usado hasta el fastidio, «preso en las cadenas y grillos del pelo suelto de Filis.» A mayor abundamiento *pelo* es palabra prosaica.

El amor de que se habla en la canción segunda, está inspirado por el niño Cupido de costumbre:

Y como tu cariño,
Tu constancia y amor que determina
Darme, Silvia divina,
El caprichoso alado y ciego niño.

Lo mismo se ve en la canción tercera:

¿Te acuerdas de las miradas
Que con su divino fuego
Animaba el niño ciego......

En esa canción tercera hay sinéresis como la siguiente:

Y yo la *creí*, satisfecho

En la canción sexta explica nuestro autor la deslealtad de su amada en este modo prosaico:

Aunque había jurado
Siempre, siempre amarme,
Sabido ha dejarme,
Con otro ha marchado.

Los defectos que hemos expuesto no impiden que algunas de las poesías ligeras de Tagle tengan más ó menos mérito en la forma: lenguaje castizo, estilo natural y sencillo versificación fluida, situaciones agradables. Y no sólo esto, sino que alguna vez se olvidó nuestro poeta, en sus poesías ligeras, de los clásicos antiguos y modernos, y produjo algo de espiritual, aunque sin omitir completamente las alusiones mitológicas. Sirva como ejemplo de esta clase de composiciones la intitulada «La Barquilla.»

Pasando á tratar ahora de las poesías serias de Tagle, comenzaremos por hacer una observación respecto á las odas que llevan el título de *Pindáricas*, el cual calificativo no les corresponde, ni por su carácter general, ni por su objeto, ni por su forma.

El estudio hecho de Píndaro en los tiempos modernos, ha demostrado cuán exagerada es la idea de desorden que generalmente se atribuye á las odas de ese poeta; pero, sin embargo, se consideran como *pindáricos* los arrebatos, los transportes, las digresiones líricas, y semejante carácter no es el que domina en la primera colección de odas del autor que nos ocupa. Los asuntos que trató Tagle, tampoco son generalmente los mismos que inspiraron al poeta griego, el cual se dedicó á ensalzar los heroes de su patria y sus hazañas esclarecidas, mientras que el poeta mexicano ya dedica sus versos á la consagración de un obispo, ya al estreno de una capilla, ya al cumpleaños de su amada, y por este estilo á otros asuntos que todo son menos pindáricos.

Hermosilla, en su *Arte de hablar*, observa que los italianos en las llamadas canciones, y los españoles en las que escribieron con el mismo título imitando á los italianos, siguen la manera de Píndaro, dando mucha extensión á sus composiciones, y dividiéndolas en largas estrofas que llaman *estancias*, por lo cual Hermosilla propone que á las canciònes se les llame *odas pindáricas*. Bajo este concepto, tampoco conviene á toda la colección de Tagle el título que nos ocupa, pues sólo hay una que otra de la clase expresada, como la intitulada «Al levantamiento de España en la invasión de los franceses.»

Baste lo dicho para convenir en que las odas de Tagle, calificadas de *Pindáricas*, quedarían mucho mejor repartién-

dose entre las demás del mismo poeta clasificadas como heroicas, sagradas, filosóficas y demás títulos generalmente recibidos.

Sea lo que fuere, y fijándonos conjuntamente en todas las composiciones serias de Tagle, diremos que en nuestro concepto pocas son malas, algunas medianas y la mayor parte buenas. Analizar todas las poesías serias de Tagle no es posible, porque saldríamos de los límites que convienen á la presente obra, y porque creemos bastante tres ejemplos para formar juicio de los defectos y las bellezas que contiene la colección que examinamos.

La oda intitulada «El entusiasmo en una noche serena,» es de las que nos parecen defectuosas. Comienza de este modo:

> ¿Qué ardor, qué ardor me inflama
> Que hasta ahora ignota llama
> Circula por mis venas
> Y un tardo respirar me deja apenas?
> ¿Qué soberana y sacra inteligencia
> Altera de esta suerte mi existencia?
> En fuego aliento y vivo,
> Mas en fuego creativo,
> Que en formas diferentes
> Le presenta á mi espíritu los entes,
> Le infunde elevación sobre sí mismo,
> Sémen fecundo de sublime heroísmo.

Está bien en una oda que inmediatamente comience el poeta por expresar el sentimiento que le domina, é igualmente nos agrada la vehemencia con que ese sentimiento está expresado; pero las dos estrofas copiadas adolecen de los siguientes defectos:

No hay novedad en la introducción, pues Jovellanos dijo antes que Tagle, al comenzar una oda:

> ¿Adónde estoy? ¿qué fuego?
> Es este que mi pecho y mente inflama?
> ¿Quién atiza esta llama
> Que turba mi razón y mi sociego?

La palabra *semen* del verso 12 es poco pulcra. En el mismo verso 12 hay una sinéresis violenta en *heroísmo*, que produce mal sonido, y esto es de lo peor en composiciones como la oda, que se suponen destinadas al canto, y que por lo mismo, deben ser lo más eufónicas posible.

El mi cuerpo ha deshecho,
De este recinto estrecho,
Del espíritu mío,
Donde yacía cautivo mi albedrío,
Su mano bondadosa me ha librado
Y los lazos de unión ha desatado.

La imaginación arrebatada, puede muy bien separarse de la parte material; pero esto no debería expresarse con un adjetivo anfibológico como *deshecho:* la acepción común de deshacer es «destruir lo hecho.» En el verso 4º hay una sinéresis disonante en *yacía*, y para que el verso suene bien, es preciso pronunciar *yacia.*

Mi vista se mejora
Y cuán otros son hora
Los seres á mis ojos.
Ví rosas, miro abrojos;
En sangre humea y en crímenes la tierra
Y es podredumbre y males cuanto encierra,

El verso 1º es pura prosa, parece que se trata de un enfermo que da razón al médico de su enfermedad. *Podredumbre* en el verso 6º es palabra de pronunciación muy dura y que despierta imágenes sucias.

Dejo tan triste suelo,
Sublimo el raudo vuelo,
Por otros orbes giro
Y ¡qué de cosas tan distintas miro!
Salve, región de luz y país hermoso,
Y salve tú, silencio misterioso.

Que la imaginación pase fácilmente de la tierra al cielo es cosa muy natural y giro propio de la poesía lírica; pero es lástima que en la admiración del verso 4º, donde había de resaltar más la nobleza y dignidad del estilo, use el poeta una locución tan vulgar como ¡qué de cosas! Quedaría mejor:

Y ¡cuántos seres tan distintos miro!

País (verso 5º) como de una sílaba no nos disuena en México porque así pronunciamos; pero cualquier español leerá *pa-ís* y sobrará una sílaba en el verso.

Mil ardientes fanales
En masas desiguales;
Pero á cual más hermoso,
Van caminando á paso majestuoso,
Por espacios hasta ahora no medidos
Y de mente humanal nunca entendidos.

Y siempre en movimiento
Sin parar ni un momento,
Al sol hacen la corte
Mercurio, Venus, Júpiter, Mavorte,
Saturno con su anillo, y mil estrellas
Y la tierra también con todas ellas.

Súbditos que domina
Y entre ellos él camina
Cual hermoso gigante:
Fuente perenne de la luz ardiente:
¡Cómo, cómo el mortal que el crimen ama
No tiembla al ver su majestuosa llama!

¿Y cuáles son las basas
De tan inmensas masas?
¿Quién así las mantiene?
El éter solamente las sostiene,
Y en él cada astro el curso sigue ledo
Que le señala de su autor el dedo.

Más allá, mil fulgores
Vibran astros mayores,
Y desde aquí se miran
Otros planetas que en su torno giran,
Allí Sirio reluce, allá el Boyero;
De soles tantos ¿cuál será el primero?

Las estrofas anteriores son una descripción del cielo estrellado, y es lo mejor de la oda, aunque no faltan defectos, como *hacer la corte* (verso 9), locución demasiado vulgar para una oda.

¡De qué extraña manera
El pasmo se apodera
De mí todo, ni es mía
Ni rijo yo mi frágil fantasía!
¡En qué profunda y silenciosa calma
Se queda absorta y sumergida el alma!

En esta estrofa es donde se marcan mejor los defectos capitales de la oda que examinamos. El sentimiento que trata de expresar el poeta no es verdadero respecto á la causa

que supone, no siendo natural que la impresión que causa una noche serena tenga la fuerza, la exaltación del entusiasmo. La noche serena, con su silencio, con su obscuridad, con su calma, no puede producir sino emociones tranquilas, sentimientos suaves, así es que Fray Luis de León, por ejemplo, en su oda *La noche serena*, se muestra digno y elevado; pero el carácter dominante de su composición es la dulzura, no la impetuosidad y la exaltación.

Otro poeta español, de distinta época y de diferente escuela, Espronceda, sintió de la misma manera que hemos explicado la impresión que causa la noche, cuando dijo en su bellísimo *Romance á la Noche*, entre otros versos:

Todos suave reposo
En tu calma ¡oh noche! buscan
Y aun las lágrimas tu sueño
Al desventurado enjugan.
¡Oh qué silencio! ¡oh qué grata
Obscuridad y tristura!
¡Cómo el alma contemplaros
En sí recogida gusta!
Silencio, plácida calma
A algún murmullo se juntan
Tal vez haciendo más grata
La faz de la noche obscura.

Esta armonía entre el sujeto y el objeto debe buscar el poeta si quiere que su composición realice las miras del arte. Tagle arrastrado por la fuerza de la verdad, por la naturaleza misma de las cosas, se vió obligado, ante el espectáculo tranquilo que describía, á abandonar los ímpetus entusiastas, y á terminar con «la profunda y silenciosa calma en que su alma quedó absorta y sumergida,» manifestando con esto la impresión verdadera que causa la noche; pero declarando la falsedad esencial de su composición, é interrumpiendo la unidad de sentimiento que debe tener la poesía lírica.

Tagle concluye su oda con la siguiente apóstrofe:

Sacra deidad que has hecho
Tu habitación mi pecho
Y en él te eliges templo,
Yo absorto y mudo tu poder contemplo
Y de respeto y de terror transido,
Tu majestad venero agradecido.

Mas, Dios grande y velado
Que en tan feliz estado
Me has puesto, dí, ¿quién eres?
¿Qué pretendes de mí? dime ¿qué quieres?
Tu soberano fuego puede sólo
Tornarme de esta suerte, sacro Apolo
¡Oh! salve tú mil veces
Que así me favoreces
Con tu augusta presencia:
Jamás me niegues tu calor é influencia:
Sea de mi alzado verso el ejercicio
Loar la virtud y maldecir el vicio

Sin ocuparnos ya en los defectos de dicción, sólo diremos que la conclusión de la oda es inoportuna: será muy moral que el poeta manifieste un vivo deseo de loar la virtud y maldecir el vicio; pero esto en una composición adecuada al objeto, y no volviendo á interrumpir la unidad de sentimiento, olvidando que el objeto de la oda es el *entusiasmo.* La oda debía terminar por pedir á Apolo que la llama del entusiasmo no se apagase, y con más razón tratándose de una impresión viva y por lo mismo pasajera.

Todavía sería fácil descubrir otros defectos en la oda anterior; pero baste lo dicho, y pasaremos á tarea menos desagradable, cual es la de examinar una de las odas de Tagle que, en nuestro concepto, pueden calificarse de medianas por ser un conjunto de bellezas y defectos.

¡Oh mísera existencia,
Fardo que arrastro á perezoso paso,
De pena henchido, de ventura escaso,
Desde la misma cuna!
¡Que siempre la presencia,
Tenazmente importuna,
De cruel melancolía
Me haga horrible la noche, horrible el día!
Doquier, do quier te siento,
Numen atroz, del Orco hija querida,
Tósigo eterno de la humana vida,
Que árido tornas, triste
Y fuente de tormento
Cuanto en el orbe existe;
¡Oh, cómo por no verte
Me arrojara en los brazos de la muerte!

Exclamación oportuna para comenzar una oda, composición donde debe dominar el sentimiento, y nada tan natu-

ral, en el presente caso, como que el poeta se queje inmediatamente del mal que le agobia. La melancolía está bien caracterizada con las expresiones que usa Tagle, manifestando la fuerza y la tenacidad de ese mal moral. Nuestros diccionarios autorizados definen así la melancolía: «Tristeza grande y permanente, procedida del humor melancólico que domina y hace que el que la padece no halle gusto ni diversión en cosa alguna.»

El tono de las dos estrofas anteriores es convenientemente elevado, y en la versificación de la segunda no observamos defecto. En la primera estrofa (v. 2), desagrada la palabra *fardo*, prosaica, propia de mercaderes: el mismo verso es cacofónico por la asonancia de *fardo* y *arrastro*, y las dos terminaciones semejantes *oso*, *aso*.

Ya macilenta y grave
Te veo correr de Ocaso hasta la aurora,
De ébano en tu carroza crugidora
Que tira el solitario
Buho, pavor de toda ave,
Aunando el nada vario
Mal agorero canto,
Al rechinar del eje y á tu llanto.
No levantas del suelo
Tus siempre opacos, tus hundidos ojos:
En tu rostro no hay más que los despojos,
Del tiempo y de la muerte;
Palidez, triste hielo,
Caimiento y pavor fuerte.
Tú toda pones grima;
Te huye el calor que á los demás anima;
De cicuta y beleño
Va tu amarilla frente coronada,
La negra veste llevas recamáda
De miserias y males,
Y es tu mayor empeño
Verter en los mortales
Pechos, á manos llenas,
La desesperación, desdicha y penas.
La noche, en amor tierno,
Sus horrores prestó para tu adorno
Y sus espectros giran en tu torno.
Con ellos forman grupo
Las furias del averno:
Y cuanto allí no cupo,
Y cuanto hay enemigo
Del humano linaje va contigo.

Descripción de la melancolía generalmente bien colorida. La melancolía corre del Ocaso al Oriente (v. 2,) porque el poeta supone con propiedad que aparece á la hora de las tinieblas, con las que guarda armonía el carro de ébano y el ave nocturna que le conduce. Sin embargo, el mismo verso 2 es forzado porque contiene tres sinalefas.

Pavor de toda ave (v. 5), no es calificativo propio de buho, el cual sólo puede causar pavor á las aves más débiles que él; pero no á *todas*, como á el águila, etc. El buho, á quien se supone que causa pavor es á los hombres, porque se le considera de mal agüero. También es impropio el adjetivo *mal*, aplicado á *agorero canto*, porque *mal* encierra la idea de imperfección, y en consecuencia disminuye la cualidad de ser el buho *agorero*, siendo todo lo contrario lo que se trata de expresar.

La mirada de la melancolía *hacia el suelo* es conforme á la observación de los fisonomistas, según los cuales la mirada hacia arriba indica pensamiento en el porvenir; hacia adelante en el presente; hacia abajo en el pasado: nada más á propósito como que la melancolía se alimente de recuerdos tristes, de memorias amargas.

El verso 11 carece de fluidez por la concurrencia de siete monosílabos.

Hay cacofonía en la concurrencia de *te*, *tú*, *to* (v. 15 y sig.).

En *te huye* existe una falta gramatical, porque *huir* es neutro: más adelante el poeta dice correctamente *huyen de tí*.

Hermosilla censuró á Meléndez y otros poetas españoles porque hacían transitivos los verbos neutros: antes de él, Lope se había burlado, en la *Gatomaquia*, de que el verbo *suspirar* se usase como activo, y sin embargo, el correcto Martínez de la Rosa dice:

«El mismo amor dictaba
Los versos que Tibulo suspiraba.»

Imitación de aquel verso de Boileau;

Les amours que soupirait Tibulle.

Pero lo más curioso de todo es, que Lope mismo, usó como activo el verbo *suspirar*, cuando en su oda *A la Barquilla*, dice:

«El céfiro bullía
Y *suspiraba* aromas.»

Ni en la versificación ni en el lenguaje de la estrofa 3ª descubrimos defecto; pero nos parece prosaica la locución *allí no cupo*, en la estrofa 4ª

De invierno los rigores
Llevas delante y sus pesadas horas,
Y de aquilón las iras silbadoras:
A tu sola presencia
Marchítanse las flores,
Su aromática esencia
Infectas con tu aliento,
Y el cuello hermoso doblan al momento.
De su verdor despojas
Y de toda su pompa y hermosuras
Los prados y las fértiles llanuras.
Del árbol más frondoso
Caen áridos las hojas,
Y con ruido medroso
Las lleva por doquiera
De cierzo y vendabal la saña fiera.
El céfiro halagüeño,
La amable y deliciosa primavera
Huyen de tí, con ala más ligera
Que la del viento mismo,
No bien, con triste ceño
Comienzas del abismo
A sacar tu horrorosa
Faz á todos los seres ominosa.
Las risas y los juegos
Del pastor y zagales inocentes
Ceden luego el lugar á los dolientes
Suspiros y gemidos.
Sus amorosos fuegos
Huyen despavoridos
De sus cándidos pechos,
Si á habitar llegas sus pajizos techos.
Se empeña el brillo puro
Del padre de la luz con los malinos
Vapores que tú exhalas: los divinos
Cabellos ata. Cruge
Del monte el roble duro
Que miras: el león ruge,
Busca donde meterse
Y de tu vista tétrica esconderse.
Devorador veneno
Sale en río caudaloso por tu boca;
¡Infeliz del mortal á quien le toca
Beber de su corriente!

Què de improviso lleno
Del cáncer pestilente
Sentirá que circulas
Fuego voraz por todas sus medulas.
Y dirá «adiós» eterno
A su cárdeno labio la sonrisa,
Ni más su rostro en halagüeña guisa
Verá la amistad pura,
Que en vano, celo tierno
Por aliviarle apura,
Pues no admite remedio
Ni lenitivo su insufrible tèdio
Aun la muerte le alejas,
La muerte, porque el mísero suspira,
Y en que el descanso de sus males mira:
Fervoroso él la invoca;
Tú cierras sus orejas,
Tornas su pecho roca;
Y de tí indignos juzgarías los daños
Que no mirases prolongar los anos.
Así arruinado giras,
La cabeza en las manos apoyada,
Lánguida, sin color y desmayada,
Y no hay mortal ninguno
Que no pruebe tus iras.
¡Ah! todos de consuno
Gimen bajo tu impío,
Desolador y vasto poderío.

Tagle pinta en las estrofas anteriores los efectos de la melancolía, y se vale de la figura *personificación* cuando extiende esos efectos al sol, los campos, etc. Los mejores poetas nos presentan ejemplos de las más atrevidas personificaciones, especialmente los hebreos. Entre los latinos recordamos á Virgilio cuando en la égloga 8ª supone que los montes y las rocas *prorrumpen en cánticos.*

Relativamente á otros puntos del trozo anterior hay que hacer las siguientes observaciones:

Hermosura (v. 11,) es de las palabras que en rigor lógico no admiten plural; pero así usada pudiera considerarse como licencia poética.

Caen (v. 13,) sinéresis muy acostumbrada, lo mismo que *leon* (estrofa 5ª.)

En las estrofas siguientes sigue sosteniendo bien el poeta el carácter de la melancolía.

Orejas por *oídos* (estrofa 8ª,) es una metonimía permitida, y usada por Juan de la Encina, Cervantes y otros poetas; pero sin embargo, nos parece de mal gusto porque despierta naturalmente el recuerdo de animales poco poéticos, que se caracterizan por el tamaño de las orejas, como el asno, el murciélago, etc. Esa metonimía la usan aun algunos prosistas españoles, como Mariana en su *Historia de España.*

El verso 7º de la misma estrofa 8ª es cacofónico por la concurrencia de *ti*, *in*.

Por lo demás, nótese que generalmente las estrofas anteriores se recomiendan por la pureza del lenguaje y versificación sonora y robusta.

La oda concluye bien con esta vehemente apóstrofe:

> Vete, tirana odiosa,
> De los lindes del mundo, ó por lo menos
> No tu furor extiendas á los buenos
> Tú eres la hija primera
> De la culpa horrorosa;
> Peste nefanda y fiera.
> Sólo en los malhechores
> Ejercitar debieras tus furores

Como ejemplo de las odas buenas de Tlagle, vamos á analizar la intitulada «Al Ser Supremo el día de mis bodas.»

> Eterno Sér de majestad circuído,
> Velado por doquier, doquier presente,
> Mi pecho agradecido
> A tí levanta el canto reverente.

La oda comienza muy bien por una apóstrofe al Sér Supremo, pues en una composición lírica es de buen efecto que el poeta hable luego del objeto que le inspira, sin debilitar el sentimiento con preámbulos, descripciones ó ideas secundarias.

En el verso 2º se vale el poeta de una contraposición verdadera, tratándose de Dios, porque Dios está oculto á nuestros sentidos; pero la inteligencia donde quiera le descubre en la naturaleza. *Velado*, en el mismo verso 2º, pudiera considerarse como neologismo en acepción de *oculto;* pero es tan usado en ella, que debemos verle ya como palabra usual, y mucho más cuando le autoriza la etimología, porque *velar* tiene entre otros significados el de *cubrir*, *ocultar.*

Las cuatro *t* del verso 4º le dan aquella robustez propia del tono que ha tomado el poeta. Recuérdese que hay una eufonía imitativa, y que para conseguirla aconseja el arte el uso de ciertas letras.

> ¿En dónde estoy? ¿mi espíritu do vuela?
> Yo te miro, gran Dios, ¡te miro y vivo!
> Tus arcanos revela
> Mi humilde fe, tu inmensidad percibo.
> En un trono de luz tu gloria asientas,
> Allí te acata el querubín ardiente,
> Y tu poder ostentas,
> Y emana el ser en vena indeficiente.
> Bajo tus piés, el tiempo en raudo vuelo
> Pasa, arrollando deleznables seres:
> Pueblan horas el suelo,
> Y pasan, y no son: ¿y tú? siempre eres.
> Mas otros les suceden al momento:
> Ocupa nuevo pie la huella vieja;
> Y en raudo movimiento
> Llega el futuro, y á su vez se aleja.
> Tu poder inefable y soberano
> El universo sin cesar renueva;
> Y cada ser, ufano,
> Al que ha de sucederle dentro lleva.

Como conviene en las descripciones de la poesía lírica, pinta Tagle con pocos, pero oportunos rasgos, las maravillas del Altísimo, conservando bien las ideas que dominan en el modelo que debe haber tenido presente, la poesía hebrea. Allí se presenta Dios como criador y conservador de todas las cosas, como dueño y señor del universo: la naturaleza es finita, limitada, perecedera, no existe por sí misma; es una obra destinada á servir de instrumento á la gloria y honra de Dios. Bajo este concepto el hombre confiesa su miseria, su existencia efímera.

En particular sobre cada una de las estrofas anteriores hay que observar lo siguiente:

La exclamación final del verso 2º, no puede ser más expresivamente lacónica para manifestar la admiración del hombre ante la presencia del Eterno: *¡te miro y te vivo!* es decir, yo, criatura pequeña, perecedera, al verte con los ojos de la fe (v. 3º y 4º), debería morir de emoción. Tagle hace consonar *percibo* y *vivo* y está bien. Juan de la Encina reputa como asonantes á *viva* y *reciba,* y todavía en nuestro

tiempo es de la misma opinión Hermosilla; pero la Academia Española tratando de la *b*, manifiesta que en su pronunciación se confunde por lo común con la *v*. Salvá, en su *Prosodia*, enseña lo siguiente: «Se confunde tan generalmente el sonido de la *b* y de la *v*, y ha experimentado tal variación la ortografía en este punto, que bien puede mirarlas el poeta como letras *unísonas.*»

Querubín ardiente (estrofa 2ª): el adjetivo *ardiente* está bien en la acepción de *fervoroso* ú otra semejante.

Pueblan (estrofa 3ª). Poblar no sólo significa reunir personas en un lugar, sino también *llenar*, *ocupar*, etc.

Huella vieja (estrofa 4ª). Estas dos palabras producen una asonancia contraria á las reglas del arte, y además el adjetivo *vieja* es prosaico. Sin embargo, los pensamientos de las estrofas 4ª y 5ª recuerdan fácilmente el salmo 89.

Al hablar el poeta de las obras del Altísimo, su imaginación le conduce á la creación del hombre y de la mujer, idea que enlaza de una manera propia á la de su unión conyugal. Esta clase de transiciones líricas son las permitidas, porque son las fundadas en la naturaleza de las cosas: se puede pasar mentalmente de un objeto á otro; pero cuando hay entre ellos alguna analogía, cuando se verifica el fenómeno psicológico llamado asociación de las ideas. Empero, como el sentimiento, que tiene por objeto la composición no es el amor conyugal sino el religioso, Tagle sólo indica aquel para pedir á Dios bendiga su enlace. He aquí la parte de la oda á que nos referimos:

Al hombre, al hombre, tu mejor hechura,
Le formas de sus huesos compañera,
Resumen de hermosura,
Y les mandas poblar la baja esfera.
Uno son desde entonce: venturosos,
Una vida y una alma sola anima
Dos felices esposos;
Y unido, el ser humano se sublima.
Sí, sí, dulce mitad del alma mía,
Modelo de virtud y de hermosura,
Sin tí no me sería
La vida amable, ni hallaría ventura.
Carne eres de mi carne, y las delicias
Formarás, las más puras, de mi vida:
Ya gozoso las primicias
De la felicidad apetecida.

Ahora comienzo á ser; ahora me es cara
Y en extremo sabrosa la existencia.
Señor, tu brazo ampara
Mi ventura, y descanso en tu clemencia.
Tú de Abrabam y Jacob el padre fuiste,
Y lo eres mío, tiernísimo y clemente:
A ellos los acorriste,
A mí me escucha en mi rogar ferviente.
Pues tus almos ministros nos bendicen,
Entre el amor más puro nuestros días
Haz, Padre, se deslicen
Envueltos siempre en castas alegrías.

Nótese que el poeta conserva las palabras, ó por lo menos el sentido de la Sagrada Escritura.

Entonce por *entonces* (estrofa 2ª), ha sido criticado á Meléndez por Hermosilla, no sabemos con qué fundamento, pues es sabido que á los poetas se les permite quitar ó añadir algunas letras.

En lugar de *tiernísimo* (estrofa 6ª), debería decirse *ternísimo*, porque este superlativo es irregular, y para evitar la cacofonía con el posesivo *mío*. En el verso siguiente, el poeta supo evitar el mal sonido de dos *s* seguidas, poniendo después de *los* la palabra *acorriste* en lugar de *socorriste*.

Tagle usa después otra transición lírica, sin violencia alguna: recuerda á sus amados padres, ligando ese recuerdo con el sentimiento religioso de la oda, pues los encomienda á Dios.

He aquí también á los que el ser me dieron,
Y des la débil cuna, cariñosos,
Objeto me escogieron
De sus cuidados tiernos y afanosos.
No quiero ser feliz sino á su lado,
Y sin la suya, amarga es mi ventura:
Pues vélos apiadado,
Y en todo bien les muestra tu ternura.

La oda concluye muy felizmente sosteniendo y resumiendo su autor el sentimiento que le anima, por medio de una idea muy sencilla, y realzada sin palabras raras, ni giros extraños, ni conceptos altisonantes. Este pensamiento, «siempre alabaré á Dios,» le hace interesante Tagle por medio de palabras usuales, valiéndose de una perífrasis natural y elegante.

Y yo bendeciré tu nombre santo
Desde que el sol asome en el Oriente,
Y seguirá mi canto
Cuando se hunda en el lóbrego Occidente.

Todo lo que hemos dicho sobre la composición anterior no es bastante para caracterizar su mérito, debiendo añadir las siguientes observaciones.

La oda es corta, como conviene á toda composición donde se expresa un sentimiento vivo, el cual no puede durar mucho tiempo.

El estilo es á la par sencillo y digno, el tono elevado, el lenguaje correcto y claro, la versificación armoniosa, constando generalmente de consonantes combinados con naturalidad; los calificativos propios. (Véase nota 5ª al fin del capítulo.)

Otras varias composiciones de Tagle pudiéramos copiar, tan buenas como la últimamente analizada; pero saldría demasiado largo el presente capítulo: nos reduciremos, pues, á recomendar las odas intituladas «A la entrada del ejército trigarante en México,» y «A la luna en tiempo de discordias civiles.» Esta última debe haber sido inspirada en la elegía de Meléndez «Las miserias humanas» y aun comienza con el primer verso que usa el poeta español:

¡Con qué silencio y majestad caminas!

Esas odas, así como la dirigida al Ser Supremo, son verdaderas joyas de la literatura mexicana y nada significan en contra suya los leves defectos que se les puedan encontrar al lado de sus bellezas dominantes, y cuando es fácil hallar defectos aun en composiciones de grandes maestros, pudiendo decirse de Tagle lo que Forner dijo de Virgilio:

Pero neutrales siempre las edades
Futuras, sus bellezas admiraron
Sin hacer hincapié en las poquedades.

Y antes había dicho el preceptista latino:

Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Ofendar maculis...........

Para caracterizar bien á Tagle no hay que fijarse en varias traducciones suyas, ó poesías sueltas originales de

poca importancia; pero sí debemos manifestar que compuso algunos sonetos y epitafios de verdadero mérito literario.

NOTAS.

I. En el opúsculo «Las mujeres de la literatura clásica,» publicado en el periódico mexicano *La Juventud Literaria*, se nos ha observado no ser exacto que Andrómaca dijese «tener más cuidado de los caballos de su marido que de éste, etc.,» según manifestamos nosotros en la 1ª edición de la presente obra y en otro de nuestros escritos. Recordamos únicamente haber sacado esta noticia de una traducción de Homero, con notas y comentarios, y bien puede haber habido alguna equivocación nuestra, de nuestro escribiente, ó del impresor. Empero, que esa equivocación no fué substancial, lo prueba el siguiente pasaje de la *Iliada* (libro 8º), cuando Héctor dice á sus caballos:

> «Ya llegado es el día en que el cariño
> Me paguéis con que Andrómaca os cuidaba,
> Pues primero que á mí, siendo su esposo,
> El regalado pan y dulce vino
> Muchas veces os dió.................................»

II. El que quiera más pruebas respecto á lo sensual de la poesía erótica de los griegos y latinos, vea nuestra «Refutación al discurso sobre la poesía erótica de los griegos por D. Ignacio Ramírez.» En ese escrito mencionamos el idilio noveno de Mosco, á cuya defensa salió el Sr. Montes de Oca en sus «Bucólicos griegos,» pág. 405, diciendo «que era pésima la traducción del idilio, consultada por nosotros; y que habíamos olvidado la fábula de Júpiter transformado en toro.» Vamos á contestar con las razones siguientes: 1ª La fábula de Júpiter no la olvidamos, al escribir el citado opúsculo. 2ª Nuestra censura recayó especialmente sobre la interpretación maliciosa que daba Ramírez á la transformación de Júpiter *en toro*, la cual interpretación fué fácil de conocer *oyendo* á Ramírez: todos saben lo que supone, en un discurso *leído*, el gesto del que lee, el tono de la voz, etc. 3ª Nuestra polémica con Ramírez tenía por objeto sostener que la poesía erótica de los griegos no era espiritual sino sensual. Pues bien, sea cual fuere la traducción que se haga del idilio noveno de Mosco, resulta que ese idilio nada tiene de espiritual, pues no lo es presentar al amor convertido en gañán, con un costal al hombro, y dirigiendo á Júpiter, con poca urbanidad, la amenaza de volver á convertirle en toro.

III. La opinión de Hermosilla contra la manifestación de los besos, en poesía, debe entenderse de este modo: 1º, cuando se abusa de esa manifestación, pues todo abuso es fastidioso en bella literatura; 2º, cuando los besos, abrazos, etc., indican obscenidad. Por lo demás, siendo el hombre un compuesto de espíritu y cuerpo, se hace preciso manifestar

los afectos por medio de signos externos, lo cual puede hacerse decentemente: de este modo es tan admisible un beso ó un abrazo como un suspiro ó una mirada.

IV. Mucho pudiéramos añadir en confirmación de la frialdad de los poetas neoclásicos al expresar el afecto amoroso; pero nos extenderíamos demasiado y, por lo tanto, nos limitamos á recordar el opúsculo citado en la nota 2ª y á copiar las siguientes palabras de Jovellanos en sus *Entretenimientos Juveniles* (Dedicatoria): «Siempre he visto la parte lírica de la poesía como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto *que el amor.*» Antes que Jovellanos, Fray Luis de León había recomendado susbstancialmente á los poetas «que no escribiesen de amores sino de asuntos serios.»

V. Generalmente se considera que las mejores obras de Tagle son las dos citadas al fin del capítulo; pero nosotros hemos preferido analizar la dirigida al Ser Supremo por más original, inspirada en una poesía primitiva, la hebrea, mientras que en las otras se nota el estudio de poetas recomendables, más no primitivos sino literatos: Zorrilla, en sus *Cartas al Duque de Rivas*, prefirió también copiar la oda de Tagle al Ser Supremo cuando habló de nuestro poeta.

CAPITULO XIV.

Breves noticias de Don Ignacio Rodríguez Galván.—El romanticismo.—Poesías de Rodríguez Galván.—Nota.

Don Ignacio Rodríguez Galván nació en el pueblo de Tizayuca el 22 de Marzo de 1816. Pasó los once primeros años de su vida en ocupaciones extrañas al estudio de las letras; pero la guerra de independencia, habiendo destruído la modesta fortuna agrícola de su padre, obligó á éste á colocarle con Don Mariano Galván Rivera, tío materno de Don Ignacio. Tal suceso se verificó en Julio de 1827, y decidió la vocación de Rodríguez Galván, pues su tío comerciaba en libros, y viviendo entre ellos Don Ignacio, comenzó por leerlos, siguió por estudiarlos y concluyó por escribir algunos.

Todo el tiempo que le sobraba de sus ocupaciones le consagró al cultivo de las letras, ocupando especialmente los días festivos y las horas avanzadas de la noche. El 1º de Noviembre de 1840, se separó de la librería, circunstancia que le permitió dedicarse más al estudio.

En esa época aprendió el idioma latino, habiéndolo hecho antes con el francés y otras materias, todo por sí mismo, sin ayuda de maestro.

Rodríguez Galván tuvo siempre muchos deseos de viajar, como lo manifiesta en algunas poesías; pero su mala suerte quiso que cuando pudo salir de México, apenas llegó á la Habana, donde murió del vómito el 25 de Julio, año 1842. Uno de los biógrafos del poeta mexicano atribuye sus deseos de expatriarse al desprecio con que era visto en México, lo cual no es exacto. Es cierto que en México lo que más llama la atención son las luchas y las intrigas de los partidos políticos; pero no por esto Rodríguez Galván fué

enteramente olvidado. Sus composiciones, desde los primeros ensayos, fueron vistas con interés; su drama "El Visitador de México," representado por primera vez en Septiembre 27 de 1838, se recibió con grandes aplausos; personas notables y de influencia, como el ministro Tornel y Mendívil, fueron amigos y protectores de Don Ignacio; cuando llegó á la Habana iba como oficial de legación á una de las Repúblicas de la América meridional. A su muerte, los mejores poetas mexicanos le dedicaron sentidas elegías, siendo notables, entre ellas las de Alcaraz y Prieto.

Rodríguez Galván vivió y murió pobre; pero esto debe atribuirse en parte á su vocación literaria, la cual pocas veces sirve para hacer fortuna. Conocida es la composición del bardo alemán, en la cual refiere que los dioses llamaron á los hombres para repartirles los dones de la tierra, quedando el poeta desheredado porque se entretuvo en cantar. Conocidas son las quejas de Marcial, Gilbert y otros muchos poetas antiguos y modernos. El padre de Ovidio aconsejó á éste que no se dedicase á las Musas, porque no podía esperarse de ellas más que la pobreza, poniéndole de ejemplo á Homero, quien *mullas reliquit opes*. Lo mismo decía Bernardo Tasso á su hijo.

Sea por culpa propia, ó por circunstancias inevitables, Rodríguez Galván tuvo una existencia tan corta como desgraciada: sus poesías, que analizaremos más adelante, y á la cual análisis nos remitimos, son una historia de sufrimientos y de lágrimas, de ilusiones desvanecidas y de esperanzas frustradas. En Rodríguez Galván se personifican los tormentos del hombre de genio á presencia de las necesidades y las pequeñeces de la vida real.

Las obras que dejó escritas, y que comenzó á publicar desde los diez y nueve años de edad, son las siguientes: Traducción de varias comedias francesas; Teatro escogido; Recreo de las familias; El año nuevo; Poesías publicadas en dos volúmenes, por su hermano Don Antonio (1851).

Considerado Rodríguez Galván como introductor del romanticismo en México, antes de analizar sus poesías explicaremos ese sistema literario.

***

El romanticismo es el sistema literario y artístico de los

pueblos septentrionales de Europa, á cuya cabeza figuran los germanos: tal sistema se funda en las costumbres de aquellos pueblos, y en las ideas y sentimientos inspirados por el cristianismo. En la historia de Europa se observa que la civilización tomó dos veces una forma y un curso distintos. La primera vez la ilustración del espíritu humano germinó en el país habitado por los Helenos y los Pelasgos, y la segunda entre los Germanos, de lo cual han resultado dos escuelas literarias distintas, la greco-latina ó clásica, y la germana ó romántica. He aquí los principales caracteres de esta última comparada con la primera.

La literatura romántica es realista en la expresión de las formas externas, debiendo distinguirse la diferencia que hay entre ese realismo y la naturalidad de la forma clásica. Los clásicos tomaban como base de sus inspiraciones la naturaleza; pero la hermoseaban, la idealizaban: el Apolo de Belvedere, por ejemplo, tiene la forma de un hombre; pero un hombre tan regular, tan bello, tan perfecto como no le hay en ninguna de las razas humanas. Los románticos se reducen á presentar lo externo, tal como lo encuentran en la naturaleza, aunque sea defectuoso, sin detenerse en mejorarlo, porque para ellos la belleza está en el espíritu y no en el cuerpo. El principio fundamental del romanticismo consiste en sostener que el espíritu no debe absorberse en la forma corpórea, sino que ésta ha de considerarse como enteramente accidental: el espíritu debe reconcentrarse en sí mismo, porque no encuentra nada que le corresponda sino en su esfera propia, en el mundo psicológico. De esta manera, mientras los clásicos idealizaban el mundo externo, los románticos idealizan el interno, los actos de la inteligencia, los sentimientos morales, los triunfos de la voluntad. Para explicar el sistema clásico nos hemos valido de un ejemplo tomado de la escultura, y ahora nos valdremos de otro del mismo género para hacer palpable el romanticismo: no sólo el vulgo de los cristianos, sino algunos Padres de la Iglesia opinaban que Jesucristo, en cuanto hombre, fué de fea figura porque su belleza era puramente moral, espiritual, y ésta no debía distraerse, por decirlo así, en las formas externas. De aquí vino ese sistema de Cristos, de vírgenes y de santos deformes que todavía se encuentran en los templos cristianos.

Otro carácter del clasicismo, distinto en el romanticismo, es la sencillez de aquél en las formas: el romanticismo puro, genuino, no debe confundirse con el gongorismo, que consiste en la exageración de adornos poéticos; pero indudablemente los románticos adornan sus composiciones y complican más los argumentos de ellas que los clásicos. Ancillón sostiene que Molière y Lafontaine, entre los franceses, Ariosto y Tasso, entre los italianos; Shakespeare, entre los ingleses, son tan sencillos como los grandes poetas de la antigüedad. A esto hay que observar que Molière y Lafontaine fueron precisamente imitadores de los clásicos, y á esto deben su sencillez. Tasso imitó á Homero y á Virgilio en el plan general de *La Jerusalem Libertada;* pero esta obra contiene elementos substanciales y formales extraños á los antiguos poetas: la religión cristiana, la caballería, el estado social y político de la Edad Media *con toda la complicación* de sus elementos heterogéneos. De tal modo la parte histórica de *La Jerusalem* está mezclada *con gran copia* de fábulas, que algunos consideran la obra más bien novela que poema. Lo que *La Jerusalem* tiene de lírico y dramático, no es propio de las epopeyas antiguas, ni menos su tendencia al estilo pomposo, muy adornado, de donde viene que Boileau notase en el Tasso cierto oropel *(clinquant)* en oposición al oro de Virgilio. No faltan críticos que consideren al Tasso precursor del culterano Marini, el Góngora italiano. En el *Orlando* de Ariosto se encuentran imitaciones de Homero y aun traslaciones de Virgilio; pero la idea esencial del poeta italiano son las hazañas de los paladines, referidas con todo el lujo de la forma oriental: en Orlando se hallan tres argumentos principales, además de los episodios, la historia de Orlando y Angélica, la lucha de los sarracenos con los cristianos, los amores de Bradamante y Roger. Pues bien, es sabido que los clásicos observaban generalmente la unidad de acción, así como la de tiempo y de lugar. En Shakespeare no sólo faltan las dos últimas, sino la primera, como en Ariosto, á lo cual debe añadirse la abundancia de personajes, y el enredo de los dramas del poeta inglés, circunstancias que no se hallan en el teatro greco-latino.

La literatura clásica tuvo mayor frescura, mayor viveza de colorido que la literatura romántica, observándose en ésta un tinte más ó menos sombrío, según los pueblos que la

cultivan, más, por ejemplo, entre los melancólicos ingleses que entre los joviales franceses. Esto debe atribuirse á la circunstancia siguiente: mientras que para los griegos la naturaleza estaba poblada de seres que la animaban, para los modernos esa naturaleza está sujeta á las leyes permanentes, monótonas, que no pueden producir en el ánimo sentimientos vivos y animados.

Las concepciones del romanticismo son abstractas, en lugar de lo individual, de lo concreto, que hemos observado en la literatura clásica, diferencia que se funda también en la de religión (c. XIII). La religión cristiana es una religión moral, metafísica, que reposa sobre abstracciones, y de ellas comunica el gusto ó la costumbre á sus adeptos: el mundo á donde la religión cristiana transporta al hombre es el mundo de las ideas, en el cual todo es inmaterial é invisible.

Los argumentos principales de la literatura clásica fueron tomados de la mitología; el círculo en que principalmente se mueve el romanticismo es la historia de Cristo, de la Virgen, de los apóstoles y de los santos. Las guerras cantadas por los poetas cristianos tienen un fin religioso como la de las Cruzadas y la de los moros en España. Sin embargo de esto, algunos de los primeros poetas modernos mezclaron la Teología con la Mitología, como una especie de transición, y sólo en tiempos más avanzados es cuando se ha desterrado completamente la religión griega de la literatura.

En las creencias religiosas de los antiguos y de los modernos hay que distinguir dos ideas capitales de mucho influjo en el sistema literario. En lugar de la pluralidad y de la materialidad de los dioses clásicos, el romanticismo no reconoce más que un dios espiritual, pues aunque, según las creencias cristianas, Dios se encarnó en Jesucristo, esto no da lugar al antropomorfismo, sino á una idea de reconciliación muy elevada: la armonía del espíritu y la materia se realiza con la aparición de Dios en el mundo, al unirse la naturaleza divina y la individualidad humana.

La otra creencia muy diferente entre los antiguos y los modernos es relativamente á la vida futura. Para los cristianos, la presente es un momento de transición que conduce al cielo, á la eternidad, mientras que para los griegos

y romanos la vida actual era lo verdaderamente real, positivo, siendo preciso recurrir á Sócrates y un corto número de filósofos para encontrar una idea profunda de la inmortalidad. La creencia que los poetas antiguos tenían de la vida futura, se encuentra en Homero cuando refiere que Ulises encontró á Aquiles en los infiernos, y le felicita por tener el primer lugar entre los muertos. Aquiles contestó á Ulises que «en vano trataba de consolarle de la muerte, pues valía más ser en el mundo el criado de un pobre que reinar entre las sombras que revolotean en el aire.»

El libre albedrío sustituyó en la literatura moderna al destino, cuyo triunfo era el resorte de la religión pagana, mientras que en el cristianismo persevera la libertad del hombre.

Sin embargo, la libertad no es bastante fuerte para ahuyentar luego las pasiones; pero como estas tampoco son del todo irresistibles, resulta el combate, la lucha de ellas con la voluntad, siendo esa lucha uno de los principales recursos de la literatura romántica, y proporcionando gran variedad de efectos, uno de los más notables la independencia de los caracteres, de lo cual pueden presentarse como tipo los personajes de Shakespeare.

Por último, mientras que el amor era sensual en la poesía clásica, se presenta como espiritual en la romántica, según hemos explicado al tratar del clasicismo en el capítulo anterior, y así sólo comprobaremos lo dicho con algunos ejemplos, manifestando antes, en lo general, que el amor puro, sin sensualidad, fué iniciado por los trovadores provenzales en algunas de sus composiciones, si bien otras son licenciosas. El sistema erótico-platónico ó espiritualista se desarrolló por los italianos, de donde le tomaron otros poetas europeos: Diez ha demostrado que la poesía italiana fué un traslado de la provenzal, en su obra *Die poesie der troubadours.* Bembo llegó á escribir algunos diálogos (Gil Asolani) con el principal objeto de explicar la teoría del amor platónico. Las poesías de los trovadores alemanes no son tan ajenas de la liviandad como algunos cantos eróticos de los italianos, sin que por eso se igualen en sensualismo á las producciones de los escritores greco-latinos y sus imitadores. Del respeto que los alemanes profesaban an-

tiguamente á las mujeres, y de la moralidad cristiana nació ese sentimiento tierno, delicado y melancólico que se nota en la poesía germánica.

Al frente de los poetas italianos, figura el Dante, cuya pasión á Beatriz se ha calificado propiamente de etérea. Los sentimentales sonetos y canciones del Petrarca son el tipo del amor platónico. En la *Jerusalem* del Tasso hay algún rasgo de afecto voluptuoso; pero el amor casto domina en sus cuadros: recuérdese la imagen de aquellos dos amantes esposos Oduardo y Gidipa, así como la historia de Tancredo y Clorinda. Parini cree que *El Aminta* es una imitación de los griegos; pero Etienne y otros enseñan, más fundadamente, que aquella pastoral pertenece á la escuela del Petrarca. También deben considerarse en el género erótico-espiritualista muchas poesías líricas de otros italianos y algunas de sus novelas. Uno de los más felices imitadores de Dante y Petrarca fué el famoso poeta catalán Ausias March.

En la literatura francesa no hay gran trabajo para encontrar ejemplos del amor puro: basta ojear á Racine, y leer algunas tragedias de Corneille y Voltaire. El Cid de Corneille presenta en Rodrigo el contraste del amor y el deber. La Zaira de Voltaire, toda sensibilidad, expresó por vez primera la pugna entre la religión y el amor. De otra época son la Corina de Mad. Stael, Atala y René de Chateaubriand y otras obras por el estilo, debiéndose fijar la atención, sobre todo, en Pablo y Virginia, ese cuadro de pasión inefable que cien ediciones han reproducido en todas las lenguas. A la buena escuela romántica pertenecen las Orientales y las Hojas de Otoño de Víctor Hugo.

En la literatura española pueden estudiarse los caballerosos galanes y las damas apasionadas que figuran en las comedias de Lope, Alarcón, Calderón de la Barca y otros dramaturgos, así como las Poesías de Herrera en gusto del Petrarca, y varias eróticas de D. José Iglesias. De nuestra época pueden citarse composiciones como el Macías de Larra, Los Amantes de Teruel de Hartzenbusch y el Trovador de García Gutiérrez, donde se encuentra el amor de la vida real sublimado por la poesía.

Entre los ingleses, hallamos á Milton cantando la primera flor de la pasión inocente en los amores de Adan y Eva,

Romeo y Julieta de Shakespeare son las apóstrofes de la pasión en corazones jóvenes; mientras que la poesía de Byron á su esposa contiene los acentos tiernos aunque reflexivos del hombre maduro. La pintura del amor conyugal por Jhonson es verdaderamente deliciosa. La Clementina de Richardson es el amor sencillo en la tranquilidad campestre. Según Tennison, Lanzarote y la reina Ginebra "se amaban como los ángeles, que ni se casan ni se desean carnalmente."

De los poetas alemanes sólo citaremos los nombres más conocidos, Schiller y Goëthe. Del primero recordaremos la poesía intitulada "Morir de amor," y del segundo el tierno y gracioso idilio "Herman y Dorotea."

No por lo dicho respecto al amor espiritual debe suponerse que abogamos por el exceso reprochable de la metafísica erótica, de los conceptos, de los perpétuos sollozos en que suelen degenerar, en ocasiones, algunos de los poetas citados anteriormente.

Otro sentimiento de los modernos que hace gran papel en su literatura, y que no conocieron los antiguos fué el del honor, esto es, la dignidad personal, la opinión de respeto que el hombre tiene de sí mismo, el valor moral que se atribuye. El honor reside en el individuo no sólo como manifestación de su propia personalidad, sino en virtud de los deberes impuestos por la sociedad, por las costumbres generalmente admitidas. Entre los griegos y romanos las ofensas se apreciaban únicamente por la lesión material, como lo vemos en Aquiles cuando injuriado groseramente por Agamenón se apacigua, no por medio de una satisfacción, sino cuando se le entrega el botín que reclamaba.

Tal como queda explicado, la literatura romántica ha producido obras tan notables, en su género, como la clásica en el suyo. La índole del presente libro no permite citar todas las obras maestras del romanticismo, y así nos reduciremos á mencionar varias composiciones objetivas y dramáticas, habiéndolo ya hecho con algunas líricas. Esto lo hacemos especialmente con el objeto de prevenir la opinión que hay contra el sistema romántico, porque no se distingue que en ese sistema, como en cualquier otro, hay dos géneros (muchas veces en un mismo autor), el bueno y el malo.

Entre las composiciones maestras del buen romanticismo pertenecientes á la clase objetiva, desde el poema épico hasta la novela, pueden citarse las siguientes: "Jerusalem libertada" del Tasso, la "Divina Comedia" del Dante, el "Orlando Furioso" de Ariosto, el "Paraíso Perdido" de Milton, la "Mesiada" de Klopstock, la "Cristiada" de Ojeda, los "Lusitanos" de Camoens, los "Romances Españoles," varios poemas de Byron, el "Moro expósito" y los "Romances Históricos" del Duque de Rivas, el "Quijote" de Cervantes, las novelas de Walter Scott, la "Leyenda de los Siglos" de Victor Hugo, el "Ultimo Abencerraje" de Chateaubriand, los "Novios" de Manzoni, las leyendas de Zorrilla. Como dramaturgos y piezas dramáticas de primer orden bastará mencionar los nombres de Lope, Calderón, Moreto, Rojas, Téllez y Alarcón; varios dramas de los modernos dramaturgos españoles; Goëthe y Schiler, Shakespeare, Manzoni y Nicolini en algunos de sus dramas.

Sin embargo de esto, el arte romántico, como el arte clásico, llevaba en sí los gérmenes de su destrucción, cuyo desarrollo le ha conducido á la ruina, según vamos á explicar fijándonos en el conjunto de la parte defectuosa, de las literaturas moderna y contemporánea, sin descender á la clasificación de los géneros ultra-romántico, fantástico y naturalista: cada uno tiene caracteres particulares que le distinguen; pero á la vez presentan puntos defectuosos que les son comunes, y por esto no extrañemos ver reunidos á veces, nombres al parecer tan disímiles como los de Zolá y Victor Hugo. Cánovas del Castillo, en sus estudios sobre el naturalismo, ha observado justamente, que "Víctor Hu-"go es el abuelo común del grupo de los novelistas france-"ses que cultiva ahora el naturalismo...... El naturalismo "no es en muchísimos casos sino un romanticismo anticris-"tiano y de inmoralidad grosera ó impúdica." En confirmación de lo observado por Cánovas, nótese que Víctor Hugo es uno de los sostenedores del realismo literario, sin trabas, mientras el naturalismo no es otra cosa que la exageración del realismo, *la demagogia* del realismo, según expresión de Revilla en su *Discurso* contra ese falso sistema.

Del natural romántico se descendió al realismo más grosero, dedicándose la literatura á presentar no sólo la feal

dad física, sino la moral, y convirtiéndose en panegirista del vicio y del crimen y en apóstol del materialismo. Por esta razón Don Alberto Lista decía: "Cuando veo el autor del *Angelo* pugnar por hacer interesante y respetable una prostituída, ó al de *Antony* ennoblecer el adulterio y el asesinato: cuando se me presenta en *La Torre de Nesle* á las princesas de Francia entretenidas en arrojar al Sena los amantes con quienes habían pasado la noche, me escapo con indignación de aquel estercolero moral, y me refugio á leer una tragedia de Racine, ó una comedia de Moreto." El preceptista contemporáneo citado, Revilla, censura "que la dramática contemporánea ofrezca la imagen de lo más torpe y horrible alegando el uso de la libertad que ha de someterse á los preceptos de la Estética y del buen gusto" *(Principios de literatura)*. Un juicioso crítico francés califica el teatro de Víctor Hugo con estas palabras: "Le poison et le poignard, les plus abominables forfaits, le crime triomphant et sans remords, voilà les éléments et les ressorts habituels de ces épouvantables drames, non moins étranges de style que des idées." Nicolini, no obstante ser romántico, decía respecto á la *Lucrecia Borgia* y otros dramas de Víctor Hugo: "Son la adoración de lo grotesco y la glorificación de las deformidades físicas y morales."

Como ejemplos de personajes físicamente repugnantes de las literaturas moderna y contemporánea, bastará citar al "Rigoleto" de Víctor Hugo, á la Tísica ("Dama de las Camelias") de Alejandro Dumás, á la Lechuza de Eugenio Sué, al "Nabab" de Daudet, y sobre todo, á la "Nana" de Zola, ese tipo insigne del llamado *naturalismo*, esa heroína de lupanar, ya entregada á un cómico que la trata á patadas, ya consumiéndose dada á la sodomía femenina, y al fin muriendo de viruela, descrita su muerte con detalles asquerosísimos.

Pasando á señalar otra clase de vicios y defectos de las literaturas que nos ocupan, haremos la siguiente revista, remitiéndonos también á lo dicho sobre el particular en la introducción de esta obra.

Gautier, en *Fortunio*, advierte que no es ateo, sino que por el contrario adora tres dioses, el oro, la belleza y el bienestar. Eugenio Sué presenta el tipo de la mujer religiosa en la Princesa de Cardoville, consistiendo la religión de ésta «en

el refinamiento de los sentidos que Dios le había dado.... lo bello y lo feo reemplazaban para ella el bien y el mal.» El Dios de Lelia, en Jorge Sand, se define de este modo: «el espíritu del mal y el espíritu del bien es un solo espíritu, Dios.»

Goëthe hace interesante el suicidio en *Werther*, como Fóscolo en *Jacobo Ortiz.* Jorge Sand dice, en su *Indiana*, que la superioridad del hombre sobre el bruto consiste en que aquel puede suicidarse. Federico Soulié, en su *Consejero de Estado*, sostiene que el suicidio es el derecho del crímen y de la miseria. Eugenio Sué lleva hasta la voluptuosidad misma el delito de que vamos tratando, cuando en el *Judío Errante* la Princesa de Cardoville se prepara á morir en los brazos de Djalma en medio de besos ardorosos, recostados los amantes en un muelle lecho y velados por cortinas ligeras. Chabterton, por Alfredo de Vigny, entona al suicidarse un himno de adoración á la muerte. Lamartine mismo trata de embellecer el suicidio cuando Julia propone á su amante Rafael arrojarse al lago.

El adulterio ha sido preconizado por varios autores modernos y contemporáneos, bastando citar á Dumás, en *Antony;* á Pellico en *Francisca de Rimini;* á Montepin en *Una pasión;* á Jorge Sand que establece el siguiente principio: «la falta moral consiste en obrar contra los instintos de la naturaleza, de manera que el adulterio se verifica no en el momento concedido al amante querido, sino en la noche que se pasa con el marido odiado.»

Byron en ciertos poemas y Schiller en los *Bandidos*, han ennoblecido el pillaje y la lucha del individuo contra la sociedad. Esa lucha ha sido desarrollada por los dramaturgos y novelistas franceses como Dumás, Víctor Hugo, Jorge Sand, á veces Balzac, y sobre todo, Luchete en su novela intitulada *El Bandido y el Filósofo.*

Un rasgo distintivo de ciertos escritores contemporáneos consiste en excitar las pasiones de los pobres contra los ricos, concitando entre ellos feroz enemistad, antagonismo implacable. Véase el *Viejo Vagabundo* de Beranger, las declamaciones de Eugenio Sué en *Martín el Expósito*, el canto de Pulcheria en la *Lelia* de Jorge Sand, *Los Miserables* de Víctor Hugo, y especialmente la novela de Emilio Souvestre, *El Rico y el Pobre.*

Hemos dicho que la nueva escuela romántica ha adornado más sus composiciones que la clásica, sin incurrir en las exageraciones del gongorismo, como si á la estatua griega desnuda se le hubiese puesto un velo transparente, sin llegar á cubrirla con un manto que la desfigurase. Sin embargo, algunos de los neo-románticos son al mismo tiempo neo-gongoristas usando locución tenebrosa, estilo hinchado, tono rimbombante, adornos postizos, profusos y extravagantes; y todo esto para encubrir conceptos falsos, ó por lo menos tan alambicados, que hacen de sus producciones verdaderas charadas ó logogrifos. Los gongoristas contemporáneos olvidan que su sistema fué condenado siempre como contrario al buen sentido, pues el objeto del escritor es aclarar lo obscuro y facilitar lo dificultoso. A la escuela neo-gongorista pertenecen, en algunos de sus escritos, aun hombres de ingenio tan elevado como Víctor Hugo en Francia, Castelar y Echagaray en España, encontrándose trozos de esos autores que nadie entiende, si bien hay necios que los aplauden frenéticamente. Hace muchos siglos dijo San Jerónimo: «Nada hay tan fácil como engañar la vil plebe y el discurso vacío, con la taravilla de la lengua; siendo propensión de la gente baja é ignorante admirar y aplaudir todo aquello á que no encuentra sentido.» Moratin dice en verso:

El necio vulgo admira silencioso
Tan lindo estilo, y aunque no lo entiende
Elegante lo llama y misterioso.

Por otro lado, incurren algunos románticos en la exageración, complicando demasiado la intriga y recargando los efectos. Parece que el iniciador de ese sistema fué el italiano Giraldi en sus novelas y tragedias. Del argumento de la novela decía: *Legate difficoltà che parino é imposibili ad essere legate.* Su tragedia *Orbeche* es el tipo del género horrible, que algunos llaman *satánico*: las atrocidades abundan en esa pieza. Para dar vida á ese género, desconocido á los antiguos, para purificarle, se necesitaba el genio de Shakespeare, su gusto especial, su habilidad en pintar la naturaleza humana.

Relativamente al dogma religioso y al mismo tiempo principio filosófico del libre albedrío, han pecado ciertos escritores bajo dos aspectos, convirtiendo la libertad en una tena-

cidad caprichosa é inconsecuente, ó cayendo en el fatalismo de los antiguos. Del primer defecto adolecen algunos imitadores poco diestros de Shakespeare, como Kotzebue y Kleist. El fatalismo de la pasión se encuentra en otra clase de autores, de que presentaremos algunos ejemplos. En el libro intitulado «El Amor» por el realista Stendhal se sostiene que el hombre no es libre ni para ejecutar lo que le agrada. En el «Judío Errante» de Eugenio Sué, la Mayeux calma los escrúpulos de Cefisa, respecto á sus extravíos amorosos, manifestándole que son una necesidad irresistible. Stenio, en la «Ledia» de Jorge Sand, dice: «lo que yo he hecho de bueno y de malo ha sido obedeciendo á mi organización.» «Don Alvaro de Luna ó La fuerza del sino» por el Duque de Rivas, es pieza de excelentes cualidades; pero falsa en el fondo, porque supone el fatalismo griego á la luz de la civilización moderna.

El sentimiento del honor se presentó de un modo extravagante en los libros de *Caballería*, cuyos paladines, gigantes, encantadores y vestigios perecieron á los golpes de un loco, el insigne Don Quijote. Empero, ese mismo sentimiento se ha extraviado, bajo otros aspectos, en las literaturas moderna y contemporánea, presentándose como un principio vano, falso y aun inmoral, exagerando lo que realmente halla de extraviado en las costumbres sociales respecto á la idea del honor. En el teatro español se encuentran hombres que por una palabra equívoca ó una mirada de reojo se matan á cuchilladas. En el Alarcos de Schlegel el protagonista asesina á su noble esposa por motivo *de honor*, para poder casarse con la hija del monarca. En la pieza de Víctor Hugo intitulada «Hernani ó el honor castellano,» jura Hernani cometer un crimen, suicidarse, y lo ejecuta como caso de honor.

Pero lo que ha desacreditado, sobre todo, á las escuelas sucesoras del buen romanticismo, es que algunos de sus corifeos tratan la forma artística del modo más caprichoso y arbitrario, convirtiendo su sistema en negativo debiendo ser positivo; en vez de románticos ú otra cosa, se han vuelto anticlásicos: sin principios fijos ni determinados, no obran de un modo *distinto* sino simplemente *contrario* al de los clásicos. Porque éstos escriben en lenguaje castizo, los otros cometen barbarismos y solecismos; porque los clási-

sicos son nimios en respetar la regla de las tres unidades, no falta quien suponga una escena en París y otra en China, y hay caso de comedia anticlásica donde la acción se prolonga dos mil años: los clásicos acostumbran un solo metro en cada composición, y los románticos le cambian, algunas veces con buen éxito; pero otras resultando el desorden. Los clásicos tratan la Mitología, y los románticos, asuntos de la Edad Media; los clásicos escriben bucólicas, y los románticos, orientales. Demogeot, en su *Historia de la literatura francesa*, observa justamente que Víctor Hugo comenzó por aconsejar «que en los libros, como en la sociedad, nada hubiese de *etiqueta*, pero sí *leyes*,» y acabó por olvidar, á veces, toda ley, reemplazándola con meros caprichos. Costa, en sus «Clásicos y Románticos,» dice substancialmente: «El que quiera pasar por buen escritor entre los apóstoles del romanticismo, debe sembrar sus discursos de definiciones obscuras, amontonar metáforas extrañas, citar muchos autores, usar frases técnicas, afirmar audazmente sin probar, no ocuparse en ligar las ideas, exagerar el sentimiento, y, sobre todo, cubrirse con un velo misterioso.» Los románticos de buen juicio se caracterizan por su independencia, gala y elegante abandono de sus obras que los exagerados convierten en extravagancias, como poner muchos puntos suspensivos, muchas admiraciones, etc. (Véase la nota al fin del capítulo.)

***

Explicado ya el género bueno y el género malo de la literatura romántica, ocurre ahora esta pregunta. ¿A cuál de los dos géneros pertenecen las poesías de Rodríguez Galván, objeto del presente capítulo? Para responder acertadamente, y sin prejuzgar al poeta mexicano, vamos á examinar sus composiciones, considerándolas divididas en tres clases: líricas, narrativas y dramáticas.

Los sentimientos que dominan en las poesías líricas de Rodríguez Galván son el amoroso, el patriótico y el religioso, así como también la pasión de la gloria y la de la tristeza.

Los siguientes ejemplos nos harán ver de qué manera Rodríguez Galván siente y expresa el afecto amoroso:

¿Será cierto lo que veo? .....
Sí, mi desventura creo:
Tú me abandonas, y víctima
Soy de una mujer infiel.
Te deslumbró la riqueza,
Y has vendido tu belleza
A uno que fortuna próspera
Ostenta. Véte con él.
....
....

Me engañó con fingidos halagos
La mujer que adoré con ternura:
No mirara, cual hoy, su hermosura
Estrechada de aleve rival.
Pues sobre ellos veloz me lanzara
Esgrimiendo mi uñas gozoso.
Si yo buitre naciera espantoso,
Mi venganza me hiciera inmortal.
....
....

Avaricia, no amor, el mundo rige:
Yo á quien la suerte vacilante aflige,
Yo que entre harapos trémulo nací,
«Te amo,» le dije á la mujer.—Resuelta
Ella responde con la espalda vuelta:
«¡Mendigo, huye de aquí!»

A primera vista parece que la pasión de los celos es la que aflige al poeta; pero en realidad no es así, porque los celos son la *sospecha* de que la persona amada haya mudado su cariño, y en Rodríguez Galván no hay sospecha, sino la certidumbre de que la mujer á quien ama prefiere á otro. La pasión que expresa nuestro escritor es el amor *contrariado*, pasión que no es una quimera de la fantasía, sino que realmente existe, produciendo tormentos morales, y aun desórdenes físicos. Descuret dice, que el amor contrariado conmueve la organización, produce calofrío, el pulso se pone lento é irregular, la respiración fatigosa, la digestión difícil: la tristeza que invade al paciente se manifiesta en el rostro pálido, en la mirada fija y lánguida. Hay casos en que el amante desgraciado es invadido por una fiebre que le lleva al sepulcro.

La realidad del amor contrariado no impide que se preste á la poesía, y aun es más á propósito para ella que el

amor correspondido, porque éste viene á parar en el sensualismo, en la satisfacción de los apetitos, mientras que el amor contrariado es puramente ideal, se alimenta sólo con esperanzas. Bajo este concepto el amor correspondido es más propio de la escuela clásica, que goza con la vida presente, y el amor desgraciado satisface más á las aspiraciones de la escuela romántica, que se fija más bien en el deseo, en el porvenir. Schlegel, buscando una fórmula al romanticismo ha dicho: «La contemplación del infinito ha revelado la nulidad de cuanto tiene límites; la poesía de los antiguos era la del placer, la nuestra es la del deseo; la antigua se establecía sobre el presente, la moderna oscila entre los recuerdos de lo pasado y el presentimiento del porvenir.» Como tipo del amor desgraciado, en la escuela romántica, puede presentarse el de Petrarca á Laura. Durante treinta años Petrarca amó á Laura, la mujer con quien no podía unirse, sin que la estación de la senectud minorase el ardor de su afecto, como él mismo lo certifica cuando dice que «se iba mudando el cabello de negro en blanco, sin poder mudar su obstinada pasión.»

Respecto al sentimiento patriótico, vamos á ver ahora de qué manera le manifiesta Rodríguez Galván. En una composición dedicada á D. José Joaquín Pesado, dice:

Empero el mexicano alza la frente,
Y á sus antiguos héroes invocando,
El acero desnuda enmohecido,
Y sus altas proezas
Deja escritas con sangre.

Con negra sangre de tiranos fieros,
Que cobardes huyeron aterrados,
Con los débiles miembros temblorosos,
Al escuchar del bronce
El espantoso trueno.

....
....

Una poesía dirigida á los franceses, en 1839, es un canto de guerra entusiasta y enérgico, cuyo estribillo es el siguiente:

¡Guerra á los galos, guerra!
Mexicanos, volad,
Los mares y la tierra
Con su sangre regad.

Las demás composiciones patrióticas de Rodríguez Galván tienen el mismo argumento, esto es, el recuerdo de la dominación española, ó el grito de guerra contra los franceses, una y otra circustancias propias de la época en que escribió el poeta, haciéndose verdadero intérprete de los sentimientos de sus conciudadanos. La primera invasión de los franceses en México, produjo en el país una indignación general; la mala voluntad contra los conquistadores todavía era vehemente durante la época en que escribía el autor que nos ocupa, si bien de entonces acá se ha ido amortiguando de tal modo, que ya hoy cualquier ataque contra los españoles se considera trivial é impertinente.

El sentimiento patriótico de Rodríguez Galván toma una forma más tranquila cuando tiene por objeto lamentar la ausencia de su país natal. A bordo del vapor «Teviot,» decía:

Del astro de la noche
Un rayo blandamente
Resbala por mi frente
Rugada de dolor.

Así, como hoy, la luna
En México lucía.
Adiós, oh patria mía,
Adiós tierra de amor.

¡En México!...... ¡oh memoria!......
¿Cuándo tu rico suelo
Y tu azulado cielo
Veré, triste cantor?

Sin tí, cólera y tedio
Me causa la alegría.
Adiós, oh patria mía,
Adiós, tierra de amor.

La más importante de las composiciones patrióticas de Rodríguez Galván es la «Profecía de Guatimoc,» no sólo por su extensión, sino por la idea y la forma. No nos detendremos en hablar de ésta, porque lo haremos más adelante, juzgando en conjunto las composiciones del poeta mexicano, limitándonos actualmente á manifestar el asunto de la «Profecía de Guatimoc,» y á poner algunos ejemplos de ella. Esta poesía es de lo mejor que escribió nuestro poeta.

Comienza por una descripción del bosque de Chapultepec en breves rasgos, y expresando los sentimientos que despierta en su ánimo el lugar que describe, una y otra circunstancias conformes al genio de la poesía lírica: el poeta lírico no puede, como el poeta descriptivo, ser extenso en las descripciones, porque el objeto de la poesía lírica es expresar los sentimientos, lo puramente objetivo, y por esta razón lo que resulta bien en las descripciones episódicas de la poesía lírica es enlazarlas con los sentimientos que las cosas externas puedan despertar en el ánimo. Así Rodríguez Galván, en la soledad del bosque, aislado consigo mismo, fácilmente recuerda y expresa sus propias penas: que siendo niño perdió á sus padres; que en la piedad ajena tuvo que buscar la subsistencia; que siendo pobre no encontró amigos ni mujer que le amara. Empero, Rodríguez Galván, en presencia de aquellos que recuerdan la historia antigua de México, cambia de pensamientos de una manera natural y fácil, viniendo á su memoria Guatimotzin con las circunstancias de su vida. Exaltada la fantasía del poeta cree, en un momento de alucinación, ver al antiguo Emperador mexicano, de quien hace el retrato que sigue:

De oro y telas cubierto y ricas piedras
Un guerrero se vé: cetro y penacho
De ondeantes plumas se descubre; tiene
Potente maza á su siniestra, y arco
Y rica aljaba de sus hombros penden......
¡Qué horror!..... entre las nieblas se descubren
Llenas de sangre sus tostadas plantas
En carbón convertidas; aun se mira
Bajo sus piés brillar la viva lumbre;
Grillos, esposas, y cadenas duras
Visten su cuerpo, y acerado anillo
Oprime su cintura, y para colmo
De dolor, un dogal su cuello aprieta.
«Reconozco, exclamé, sí, reconozco
La mano de Cortés, bárbaro y crudo.
¡Conquistador! ¡aventurero impío!
¿Así trata un guerrero á otro guerrero?
¿Así un valiente á otro valiente? ..... Dije,
Y agarrar quise del monarca el manto
Pero él se deslizaba, y aire solo
Con los dedos toqué.

Se entabla después un diálogo entre Guatimoc y el poeta, pidiendo éste le revele el porvenir, lo cual hace el em-

perador descubriendo las futuras desdichas de México. Cuando habla Guatimoc sobre la invasión de los europeos y de los norte-americanos, lanza un grito de venganza, expresándose de este modo:

«¿Qué es de París y Londres?
¿Qué es de tanta soberbia y poderío?
¿Qué de sus naves de riquezas llenas?
¿Qué de su rabia y su furor impío?
Así preguntará triste viajero;
Fúnebre voz responderá tan sólo
¡Qué es de Roma y Atenas!
¿Ves en desiertos de Africa espantosos
Al soplar de los vientos abrasados,
Que multitud de arenas
Se elevan por los aires agitados,
Y ya truécanse en hórridos colosos,
Ya en bramadores mares procelosos?
¡Ay de vosotros, ay, guerreros viles,
Que de la inglesa América y de Europa
Con el vapor, ó con el viento en popa,
A México llegáis miles á miles;
Y convertís el amistoso techo
En palacio de sangre y de furores,
Y el inocente hospitalario lecho
En morada de escándalo y de horrores!
¡Ay de vosotros! si pisáis altivos
Las humildes arenas de este suelo,
No por siempre será, que la venganza
Su soplo asolador furiosa lanza
Y veloz las eleva por los aires.
Y ya las cambia en tétricos colosos
Que en sus fornidos brazos os oprimen,
Ya en abrazados mares
Que arrazan vuestros pueblos poderosos.»
«Que aún del caos la tierra no salía,
Cuando á los piés del Hacedor radiante
Escrita estaba en sólido diamante
Esta ley, que borrar nadie podría:
El que del infeliz el llanto vierte,
Amargo llanto vertirá angustiado;
El que huella al endeble será hollado;
El que la muerte da, recibe muerte;
Y el que amasa su espléndida fortuna
Con sangre de la víctima llorosa,
Su sangre beberá si sed lo seca,
Sus miembros comerá si hambre lo acosa.»

La composición que nos ocupa concluye lamentándose el poeta de que todo lo que ha visto y oído fué una mera ilusión, un sueño como otros muchos, que le engañaron en la vida.

Hemos dicho anteriormente que la fe religiosa es uno de los caracteres de la escuela romántica, la cual fe existe pura y sincera en Rodríguez Galván, quien cree en Dios según lo revelan las sagradas Escrituras.

Yo sé, Señor, que existes, que eres justo,
Que está á tu vista el libro del destino,
Y que vigilas el triunfal camino
Del hombre pecador.

Era tu voz la que en el mar tronaba
Al ocultarse el sol en Occidente,
Cuando una ola rodaba tristemente
Con extraño fragor.

Cree también Rodríguez Galván en la vida futura, como cuando al morir un amigo suyo, dice el poeta:

Y en alas de querubes,
Envuelta tu alma en esplendente velo
Y entre rosadas nubes
Deja el impuro suelo,
Y blandamente se remonta al cielo.

¡Oh quien te acompañara!
Y ese mundo feliz que habitas ahora
Contigo disfrutara,
Y la paz seductora
Que sin turbarse, en él eterna mora.

El poeta de que tratamos no sólo manifiesta creer en Dios y en la vida futura, sino que confiesa ingenuamente ser cristiano. Por boca de uno de sus personajes se expresa de este modo:

Hijo soy de Jesucristo,
El Evangelio es mi Sol......

Cuando llama al Hijo de Dios en su auxilio lo hace de la manera siguiente:

Hijo de Dios que desvalido y pobre
Pasaste por la tierra descreída,
Y en el último trance de tu vida
Tu lecho fué una cruz.

Lleva mis pasos de virtud al templo,
Mi tenebrosa mente al cielo encumbra,
Y mi extraviado corazón alumbra
Con tu divina luz.

Rodríguez Galván exhala su fe religiosa no sólo en poesías originales, sino en imitaciones y traducciones como: «El ángel y el niño» de Reboul; «La Pasión» de Manzoni; los Salmos 89 y 135, etc.

Las composiciones religiosas de más mérito, en nuestro concepto, de Rodríguez Galván, son las tres siguientes: «Eva ante el cadáver de Abel», «El Angel Caído» y «El Tenebrario.» La primera de un sabor bíblico, no sólo por el asunto sino por la sencillez y naturalidad del estilo, está formada de tercetos comúnmente buenos. La segunda es más bien del género objetivo, pues tiene por argumento presentar el cuadro sombrío y terrible de Satanás y de su imperio, lo cual está desempeñado con vigor y energía: consta de octavas y cuartetas generalmente armoniosas, encontrándose en ella algunas reminiscencias de Milton y Dante. La poesía intitulada «El Tenebrario» es de lo más característico en Rodríguez Galván, porque allí aduna su tristeza habitual con la esperanza religiosa, valiéndose de ficciones poéticas nada comunes, y tal vez no nos engañemos en decir, originales: no la copiamos por ser extensa.

Acaso la pasión que dominó más á Rodríguez Galván fué la de la gloria, pues no sólo la manifiesta en composiciones especiales, sino en otras de argumentos diversos. Allí es donde se retratan la elevación y la belleza de alma del poeta mexicano, reconcentrado en el sentimiento más noble, más generoso de todos. ¿Qué pide el que desea la gloria y qué da en recompensa? El poeta, el artista, el hombre científico desinteresado, piden algunas alabanzas, algunos elogios, el aprecio de los demás hombres, y dan en cambio todo lo que puede llenar la inteligencia, recrear la imaginación, conmover el ánimo y aun proporcionar lo que es útil á la vida. Siempre que se ha escrito acerca de Rodríguez Galván, se le ha caracterizado citando sus siguientes versos:

Abraza mi corazón
La ardiente, voraz pasión
De la gloria:
¡Oh, si en mi patria querida
Durara más que mi vida
Mi memoria!....

En otra de sus composiciones dice:

Despreciad del magnate la opulencia
Y del fingido sabio la insolencia;
Apartad la ambición de la memoria:
Al oro preferid la diva ciencia,
Al bienestar la gloria.

El pensamiento que encierra el último verso está de acuerdo con lo que decía Soulié del pintor Amab: «No quería ser dichoso, quería ser grande, y en esto consistía su felicidad.»

Hemos dicho anteriormente que uno de los caracteres de la escuela romántica es el tinte más ó menos sombrío, más ó menos triste de sus composiciones. Empero, si bien la dulce melancolía que producen algunos cuadros de la naturaleza y ciertos recuerdos fué bien expresada por muchos románticos, entre otros esa melancolía declinó en la desesperación. El iniciador de ese sistema, bajo el ropaje de una poesía magnífica, fué Lord Byron, de influencia nula en su país, pero inmensa en otros lugares, principalmente en Francia donde se exageró su manera de escribir por medio de producciones tétricas, nebulosas, sembradas de blasfemias y maldiciones. En Italia el tipo de ese sistema es Leopardi, así como en España Espronceda, Bermúdez de Castro y, sobre todo, el contemporáneo Bartrina. (Véase nota del c. XIX.)

Desde luego se comprende que Rodríguez Galván, el poeta creyente, el hombre que creía en Dios y esperaba en la vida futura, no podía pertenecer á la secta literaria de que hemos hablado. Por otra parte, debe advertirse que aunque en las composiciones de Rodríguez Galván hay un fondo de tristeza, esa tristeza no es imitación, no es tema de escuela, sino lo natural, lo espontáneo en un hombre tan desgraciado como lo fué nuestro poeta. Si Rodríguez Galván hubiera pretendido ser clásico, no habría pasado de un frío versista, apareciendo en él como adornos postizos los

juegos de Anacreonte, las danzas de Teócrito, las liviandades de Catulo y Propercio. Al filiarse el poeta mexicano en la escuela romántica, lo hizo armonizando sus propios sentimientos con el mundo que le rodeaba, tan instintivamente como el ave que vuela ó el pez que nada.

Como ejemplos del tono melancólico que se observa en las composiciones de Rodríguez Galván, copiaremos los trozos siguientes:

Los pesares, así del hombre mísero
Roen el corazón infortunado,
Y solamente queda al desdichado
Por consuelo sus lágrimas verter.

Por tus mejillas ruede llanto férvido,
Manuel querido, aliviaráse tu alma;
Mas no esperes jamás completa calma,
Que el destino del hombre es padecer.

....

Por donde la vista giro,
Allí retratada miro
La tristeza;
Ansioso tiendo mi mano
Buscando ¡infeliz! en vano
Una belleza.

....

¿Has sentido, amigo mío,
Como yo, en tu corazón,
Ya una bárbara opresión
O ya lánguido vacío?
¿Y los días,
Pasando por tu cabeza,
Te dejan sólo tristeza,
Tedio atroz, melancolías?

El humor melancólico de nuestro poeta se encuentra aun en la mayor parte de sus *canciones*, como en la intitulada «Suspende el rápido vuelo,» cuyo estribillo es el siguiente:

Que la dicha dura un día,
Y es eterna la aflicción.
Tras la calma de un instante
Brama cierzo asolador.

Otra canción tiene por objeto expresar las penas de un ciego. El argumento de «El soldado ausente» se indica desde los primeros versos.

No así llores, hija hermosa,
Afanosa;
Que tu amante volverá,
Y gozoso estrechará
Esa tu cintura airosa.
—¡Ah! mi corazón me dice,
Madre mía,
Que muerte dió al infelice
Bala impía.

Cuando Rodríguez Galván quiso hablar de un gran baile dado al Presidente de la República, lo hizo irónicamente.

Bailad mientras que llora
El pueblo dolorido,
Bailad hasta la aurora
Al compás del gemido
Que á vuestra puerta el huérfano
Hambriento lanzará.
¡Bailad! ¡bailad!
....

Ya por Tejas se avanza
El invasor astuto:
Su grito de venganza
Anuncia triste luto
A la infeliz república
Que al abismo arrastráis.
¡Bailad! ¡bailad!
....

Europa se aprovecha
De nuestra inculta vida,
Cual tigre nos acecha
Con la garra tendida,
Y nuestra ruina próxima
Ya celebrando está.
¡Bailad! ¡bailad!
....

Todo lo dicho sobre las composiciones líricas de Rodríguez Galván indica que nos parecen de mérito, y en efecto es así. Empero, la imparcialidad exige manifestar que hay algunas excepciones defectuosas, aunque pocas, excepciones que ocurren por alguno de estos motivos: indeterminación, carácter vago de los afectos, pasión exagerada, algunas locuciones prosaicas.

Pasando á tratar ahora de las composiciones narrativas de Rodríguez Galván diremos que las más notables son las siguientes:

Un buen romance intitulado *Mora*. Mora era un joven mexicano, el cual, durante la guerra de independencia, tomó las armas contra los españoles; pero habiendo quedado vencido tuvo que huir de su país atormentado por una pasión amorosa, cuyo objeto era la joven Angela, hija del español D. Pedro. Angela correspondía al afecto de Mora; pero D. Pedro se opuso al enlace de los amantes por su diversidad de opiniones políticas con Mora, y no sólo, sino que durante la ausencia de éste hace casar á su hija con otro individuo llamado Pinto. Vuelve Mora á los dos años y encuentra á Angela ya casada, habitando en la pintoresca Cuernavaca. Se comprende en la relación del viaje de Mora una regular descripción del Ajusco en noche tempestuosa. El poeta pinta con animación la entrevista que tuvieron Mora y Angela, aquel rogándole huya con él, y ésta resistiéndose por no faltar á sus deberes de esposa. Concluye el romance con un duelo entre el marido y el amante, quedando vencedor el primero y Angela muerta de dolor al ver el cadáver de Mora.

«El insurgente en Ulúa» es una preciosa leyenda, donde Rodríguez Galván describe la situación de un preso, fluctuando entre la esperanza de quedar libre y el temor de ser condenado. La leyenda concluye de este modo:

> Oye ruido de cerrojos:
> Al punto suspende el canto,
> Y su corazón le dice
> Que vienen á libertarlo.
>
> Ya se figura en su patria,
> Y ya se mira en los brazos
> De la hermosa á quien adora,
> Y de sus padres amados.
>
> La puerta se abre: unos hombres
> Aparecen: y gritando
> Pregunta el mísero preso:
> ¿La libertad?......—¡El cadalso!

«El anciano y el mancebo» es un romance que tiene por asunto el encuentro y reconocimiento de Agustín Moreto y

Miguel Cervantes. Se recomienda este romance principalmente por estar bien caracterizados los dos escritores castellanos.

«La visión de Moctezuma,» leyenda en prosa y verso. Comienza por tratar de los crecidos tributos que pagaban á sus reyes los antiguos mexicanos: los agentes fiscales de Moctezuma se presentan á cobrar el tributo á la pobre vieja Nolixtli, quien no teniendo nada que dar es cruelmente maltratada, lo mismo que su bella hija la joven Teyolia. A la sazón se presenta Moctezuma con grande acompañamiento, se prenda de Teyolia y se la lleva en su canoa por el lago. Nolixtli, presa de la mayor desesperación, quiere seguir á la hija nadando, y se ahoga. Su espectro aparece después y profetiza á Moctezuma la venida de los españoles. Agradan en este romance la pintura enérgica de la opresión con que vivían los antiguos mexicanos, el retrato de Teyolia, la descripción animada del arribo de Moctezuma á la mansión de Nolixtli y el tinte sombrío de la profecía acerca de la venida de los castellanos. Como ejemplo de la composición que nos ocupa, copiaremos el retrato de la hija de Nolixtli:

Ligero talle tenía,
Cintura airosa y esbelta,
Grandes y vivaces ojos,
Faz entre blanca y morena.

Sobre su desnuda espalda
Y su seno de doncella,
Vagaba suelta y sin orden
La su negra cabellera.

Graciosos eran sus labios,
La frente elevada y tersa;
Y en su mirar humildoso
Se pintaba la modestia.

Mas en su faz se veía
Extraña y confusa mezcla
De lánguido encogimiento
Y de elevada altiveza.

Que mostraba que sentía
El peso de su miseria,
Y el valor que da á las almas
La virtud y la inocencia.

Su cuerpo á medias cubría
Vestido de burda tela,
Bordado con anchas plumas
Y conchas y azules piedras:

De piedras los brazaletes,
Y de piedras las pulseras,
Y con el viento ondeaban
Dos plumas en su cabeza.

—Esta beldad merecía
Vivir en rica opulencia
Que verla tan infelice
Daba compasión y pena.

Mas la fortuna traidora
Prodiga al necio riquezas,
Y al mérito lo sepulta
En abandono y miseria.

"Nuño Almazán," cuento del siglo XVII, comienza por un vehemente apóstrofe al Popocatepetl, siendo las faldas de este volcán el lugar de la escena. Aparece allí un pobre labrador que contempla envidioso el castillo de cierto Conde, quien arrebató á la joven Blanca del lado de su padre y de su amante: aquél murió; pero éste, Nuño Almazán, trata de recobrar á su amada, lo que da lugar á una lucha entre Nuño y el Conde.

En las composiciones narrativas de Rodríguez Galván, se nota fácilmente que domina lo desgraciado, lo funesto, como en las poesías líricas.

Exceptuando el romance relativo á Moreto y Miguel Cervantes, se ve que las demás composiciones narrativas del poeta que nos ocupa, tienen argumento nacional, porque en ellas toca algún punto de historia patria, ó porque aunque la historia sea fingida, se supone en México, describiendo nuestra naturaleza y nuestras costumbres. Rodríguez Galván confirma, pues, lo que hemos dicho en el capítulo IV de esta obra, á saber, que aunque la poesía mexicana no sea original en la forma, sí lo es muchas veces en los asuntos.

Las mismas observaciones hechas sobre las poesías narrativas de Rodríguez Galván ocurren respecto á sus piezas dramáticas, que son dos, "Muñoz, visitador de México," y "El privado del virrey."

Muñoz fué un visitador que vino de España á México, en tiempo de Felipe II, y se hizo célebre por su tiranía. Muñoz está apasionado de Celestina, esposa de Sotelo, la cual, rechaza las pretensiones del visitador, no obstante sus amenazas ó promesas: sobre esa pasión contrariada gira el drama, enlazándose de una manera natural con una conjuración habida contra Muñoz, y en la cual tomó parte Sotelo para vengarse.

La conjuración tuvo un éxito desgraciado, pereciendo Sotelo en la empresa y muriendo Celestina de pena al ver el cadáver de su marido. Es de advertir que Sotelo realmente existió y fué una de las víctimas del visitador.

El carácter de Muñoz está bien sostenido: cruel, suspicaz, terco, desconfiado. El amor, en un personaje como Muñoz, no es inverosímil, porque la experiencia tiene demostrado que esa pasión domina á toda clase de individuos, lo mismo al grande que al pequeño, al sabio que al ignorante, al hombre de Estado que al rústico, al guerrero que al labrador. Recordamos, á este propósito, el *Diálogo* de Rodrigo de Cota entre el "Amor y un Viejo:" éste, no obstante sus años, fué dominado por aquél.

Celestina, es un personaje agradable y simpático, no sólo por su belleza física, sino por sus virtudes: es el modelo de la esposa amante y fiel.

Sotelo, tiene un carácter bien determinado, apareciendo movido no solamente por el deseo de una justa venganza, sino por el amor patrio, por la esperanza de libertar á México de sus dominadores.

Los personajes secundarios no son del todo superfluos. Hay en la pieza situaciones interesantes y aun patéticas, el interés del drama es creciente, la versificación generalmente fluida y fácil, el lenguaje correcto y enérgico. El estilo es convenientemente elevado ó templado, según las circunstancias, y conforme al espíritu del drama moderno, el cual viene á ser una combinación de la tragedia y de la comedia. El drama moderno es, substancialmente, la tragicomedia antigua mejorada, perfeccionada, omitiéndose las transiciones bruscas de lo serio á lo jocoso, los bufones, los lances insulsos, las locuciones bajas y groseras. Véase lo que hemos dicho sobre la tragicomedia al tratar de Eslava. En el drama moderno hay el contraste natural del placer y el do-

lor, de lo sublime y lo mediocre, del movimiento y el reposo que son comunes en nuestra existencia, cuya ley es *la alternativa.*

La época que escogió Rodríguez Galván para su drama es poética, como corresponde al género de composición: ni es la edad heróica que sólo conviene á la epopeya, ni los tiempos actuales que con su prosa y su realismo sientan mejor á la comedia.

Lo que nos parece mal en el drama de Rodríguez Galván son algunas inverosimilitudes de aquellas que los preceptistas llaman del orden *material;* ciertas escenas inútiles; imitaciones de las comedias españolas, como las cuchilladas á media noche y el genio puntilloso de los hombres, tal cual locución prosaica; y sobre todo, el desenlace, porque morir de repente es un recurso muy común, literariamente hablando, y violento, fisiológicamente considerado. En las obras románticas se ha hecho ya trivial morir súbitamente, mientras que, en la realidad, aunque sea posible morir de ese modo, á causa de una fuerte impresión, no es lo común, siendo el hombre un ser dotado de gran resistencia para tolerar el dolor físico y moral: los comentadores de Byron han tenido que justificar con pormenores científicos la muerte de Hayda.

De todas maneras, "El visitador de México" es un drama de mérito, porque sus bellezas sobrepujan á los defectos, teniendo una circunstancia más que honra á su autor. Antes de Rodríguez Galván se habían escrito en México toda clase de piezas dramáticas; pero *Muñoz* fué el primer drama de la escuela moderna que se vió en nuestros teatros.

El segundo drama de Rodríguez Galván tiene por asunto la leyenda tan conocida en el país sobre Don Juan Manuel, cuyo nombre lleva todavía una de las principales calles de la Capital. "El privado del virrey" es del mismo corte que *Muñoz*, pero de inferior mérito, porque sin ganar en bellezas tiene la misma clase de defectos, más marcados, y aun algunos otros, como aparecer una misma dama muy casualmente amada á la vez por varios individuos. En lo que sobrepuja "El privado del virrey" á Muñoz, es en el desenlace, por ser más natural el del *Privado* y de impresión más agradable en el ánimo de los espectadores: la conclusión

del Privado contiene un rasgo de generosidad elevada y de sumisión religiosa del protagonista.

Una sola palabra nos resta que decir, en lo general hablando, respecto á la forma de las composiciones todas de Rodríguez Galván. Se observa en ellas generalmente lenguaje castizo; versificación casi siempre sonora; tono conveniente al objeto de que se trata; estilo sencillo, natural y claro; nada de adornos postizos, nada de gongorismo; precisión y vigor, poco comunes entre nuestros poetas. En algunas de las poesías del escritor que nos ocupa, el metro y aun el giro de la frase son adecuados á la índole de la composición. Alusiones mitológicas no se encuentran en las poesías de Rodríguez Galván: ni una sola vez se menciona á Venus, Cupido ú otro dios de los griegos. Las otras buenas cualidades tienen raras excepciones en contra, como descuidos de lenguaje ó versificación: algunos casos de sinéresis forzada se encuentran en los versos de Rodríguez Galván; pero aun menos que en otros poetas mexicanos de mayor fama.

Resumiendo todo lo dicho sobre las poesías de Rodríguez Galván, resulta que este escritor pertenece á la buena escuela romántica, no sólo por cualidades negativas, esto es, por no haber incurrido en los defectos del romanticismo decadente, sino por bellezas positivas. El bardo mexicano es idealista y atrevido en sus composiciones: elevado y original en los pensamientos; vehemente y espiritual en los afectos; melancólico espontánea y naturalmente sin caer en la desesperación; creyente con pureza y sinceridad; nacional en los argumentos. Todo esto expresado generalmente con lenguaje correcto; versos sonoros; metro y giro adecuados; tono conveniente; estilo natural, sencillo y claro, dominando la precisión y el vigor. Tal fué, en sus composiciones, el modesto hijo de Tizayuca.

NOTA

Un crítico español contemporáneo, Giner, explica bien el falso romanticismo con las siguientes palabras, refiriéndose á lo que pasó en España y ha cundido en México. «Es la continuación degenerada del neo-romanticismo francés. Poesías lúgubres, lamentaciones de fingidos desengaños, desatentadas sublevaciones contra Dios, el destino, la moral y el orden

social en nombre de falsos ideales; sarcásticas invectivas contra los sentimientos delicados, contra las más nobles tendencias; novelas sentimentales ó pseudo-históricas plagadas de situaciones de relumbrón, de inverosímiles caracteres, de catástrofes inesperadas; dramas interminables, galerías de espectros y crímenes en cuyos planes desconcertados se falta á los principios del arte y á las conveniencias de la civilización; fraseología ampulosa sembrada de ocurrencias espeluznantes y arrebatos frenéticos.»

Resumiendo todo lo dicho sobre los defectos de la literatura moderna (salvo las excepciones), pueden señalársele estos principales extravíos: inmoralidad, realismo llevado hasta la adoración de lo *feo*, sentimiento exagerado, libertad de forma hasta el desenfreno.

CAPITULO XV.

El eclecticismo poético.—Poesías de D. José Joaquín Pesado.—Noticias de este autor.—Notas.

Ni el arte clásico, ni el arte romántico, ni el idealismo gentílico de Sófocles, ni el rudo realismo de Shakespeare, pueden satisfacer ya el espíritu contemporáneo, según hemos visto en los dos capítulos anteriores, y por lo tanto, es preciso que el genio del poeta busque un nuevo ambiente donde mover su alas. Dos sistemas se presentan para escoger: el llamado *libertad filosófica* y el *eclecticismo*.

Si por libertad filosófica se entiende un sistema sin principios fijos y sin reglas determinadas, vamos á caer en todos los vicios del falso romanticismo, que hemos impugnado al tratar de Rodríguez Galván; lo arbitrario, lo falso, lo feo, lo repugnante, lo inmoral; el sistema aconsejado por Víctor Hugo en el prólogo á *Cromwell*, donde enseña la apoteosis de lo grotesco, de lo horrible, de lo bufón. Si la libertad filosófica respeta algunos principios y admite algunas reglas, la cuestión queda por resolver, porque es preciso convenir antes en esos principios y en esas reglas. Aunque nuestro guía, en Estética, es generalmente Hegel, nos separamos de él cuando nos parece oportuno, según sucede respecto al principio de *la libertad filosófica*, considerada como criterio de gusto literario. Tal principio viene á parar en la inadmisible igualdad de las proposiciones contradictorias, en que es lo mismo la afirmación que la negación, sistema lógico propuesto por Hegel, y que el buen sentido de muchos escritores ha refutado victoriosamente. Véase, por ejemplo, la obra de Gratry intitulada: «Los sofistas y la crítica.» Al sistema de Hegel viene á reducirse el de Taine,

cuando sostiene en su *Filosofía del Arte*, «que todas las escuelas son igualmente aceptables.» En Estética, como en cualquiera otra materia, no puede admitirse *igualmente* al que dice *sí* y al que dice *no:* alguno de los dos se equivoca. En Metafísica, Taine también ha querido amalgamar sistemas opuestos, el idealismo alemán y el positivismo inglés. Consúltese la refutación del sistema filosófico de Taine hecha por Janet (*Crisis filosófica*). Para nosotros, el único sistema racional y posible es el eclecticismo poético, esto es, la combinación de lo que tienen de bello el clasicismo y el romanticismo, con exclusión de todo lo defectuoso.

Para hacer comprender nuestra idea nos remitimos á lo explicado anteriormente sobre las escuelas clásica y romántica, y además, reproduciremos aquí lo que dijimos al tratar el punto que nos ocupa en nuestro opúsculo sobre la poesía erótica de los griegos, publicado en 1872.

«Aunque la palabra *romanticismo* no está aun bien definida, y no puedo ahora detenerme en analizarla, sí podré manifestar que, por mi parte, no soy *clásico* ni *romántico*, según generalmente se comprenden estas escuelas. En literatura, como en otras materias, propendo al eclecticismo, esto es, al sistema que tiene por principio adoptar lo que parece bueno de los demás. En la literatura clásica lo que encuentro bien es la perfección en la forma, y esto me agrada de ella; pero la literatura romántica excede á la clásica en la expresión del sentimiento, y esto me cautiva del romanticismo. Lo expuesto no singnifica que toda la literatura antigua sea perfecta en la forma, ni toda la moderna sea racionalmente sentimental. Entre los antiguos hubo, por ejemplo, verdaderos gongoristas, y entonces los autores antiguos no son perfectos, ni por la forma ni por el fondo. Lo mismo sucede respectivamente con algunos modernos llamados ultra-románticos, que exageran el sentimiento, al grado de desfigurar la naturaleza, de violentarla, escritores *frenéticos* que caracterizó bien nuestro Carpio en aquel epigrama:

Este drama sí está bueno:
Hay en él monjas, soldados,
Locos, ánimas, ahorcados,
Bebedores de veneno
Y unos cuantos degollados.

«Siendo todavía mucho más explícito, añadiré que para mí la poesía perfecta consiste en la armonía de ella con nuestro sistema psicológico, ó en otros términos: «Poesía perfecta es aquella que satisface á la razón, la imaginación, el sentimiento (sensibilidad moral) y los sentidos.» Esta es la definición que yo adopto. Veamos ahora de qué manera se verifica, expresándome con la mayor concisión posible.

«La perfección de la palabra, esto es, de la forma, halaga los sentidos, y el bello ideal eleva la imaginación. Pero lo ideal no es lo *falso* sino lo *posible*, esto es, la naturaleza hermoseada, perfeccionada por la imaginación, como una virgen de Rafael donde cada parte está tomada de la naturaleza; pero armonizadas, embellecidas, perfeccionadas, combinadas por el artista, al grado de que en el mundo no encontramos un conjunto tan bello, tan perfecto. De esta manera el bello ideal no repugna á la razón porque es *verosímil*. (Véase lo que acerca de la feo y de lo verdadero, en literatura, hemos dicho en la Introducción.) El acuerdo de la razón, la imaginación y los sentidos, reunido á la expresión profunda del afecto, elevan los sentimientos, y he aquí todas nuestras facultades psicológicas obrando puestas en armonía. En una palabra: «Poesía perfecta es aquella que armoniza la idea y la forma,» conforme á nuestra doble naturaleza espiritual y corporal.

«En lo general hablando, el defecto de la literatura antigua era ser demasiado sensual; el defecto de la moderna es exagerar lo ideal tocando en la vaguedad, en la indeterminación.

«Corríjanse y reúnanse ambos elementos, y tendremos la literatura ecléctica. La greco-latina es, pues, la literatura del pasado, la romántica del presente, la ecléctica del porvenir. (Véase nota 1ª al fin del capítulo.)

«Llamar á la literatura ecléctica *literatura del porvenir*, no supone que en las literaturas existentes no haya algunas composiciones recomendables, al mismo tiempo por el fondo que por la forma; lo que sucede es que no se ha llegado á la perfección del sistema. Como ejemplo de escritor que se acerca á realizar las aspiraciones del eclecticismo, citaré á Racine. He aquí las cualidades que le distinguen:

«En todo lo correspondiente al lenguaje y á la versifica-

ción excede tanto Racine, que un hombre de exquisito gusto, Voltaire, quería que se escribiesen en cada una de sus páginas estas palabras: ¡Bello, sublime, armonioso! Otro crítico, de escuela distinta á Voltaire, y superior á éste, por su época y su profundidad, Federico Schlegel, llega á opinar que Racine es superior por la forma, aun á Virgilio. He aquí las palabras de Schlegel: «Entre los poetas, Racine alcanzó en la lengua y en la versificación, una perfección armónica cual no se encuentra, á mi entender, en Milton y en Virgilio, y á la que más tarde no se ha vuelto á llegar en la lengua francesa.» En nuestros días otro crítico, Timoni, ha dicho: «La Ifigenia, la Fedra y la Atalía de Racine, son obras maestras que se pueden considerar superiores á todo lo que en su género nos ha dejado la antigüedad.»

«Otros escritores menos entusiastas por Racine, suponen que es algo inferior á Virgilio. Por mi parte, creo que si aquél no supera á éste, por lo menos le iguala, y que la superioridad del idioma latino respecto al francés, es lo que puede hacer, en ocasiones, á Racine inferior al poeta romano.

Por lo que toca á la representación del bello ideal, el estilo de Racine contribuyó á rodear sus héroes de un idealismo que suele llegar á la magnificencia, é ideales son las pasiones que expresa, los caracteres que ha creado, sin llegar á la extravagancia, á la inverosimilitud, á la exageración del falso romanticismo. Sin embargo no puede negarse que en algunos caracteres de Racine, sólo hay medias tintas, lo cual puede atribuirse á que él mismo cortaba las alas de su ingenio cuando imitaba á los antiguos, porque entonces le faltaba el propio y natural aliento, único que produce obras maestras. Cuando Racine pensaba y sentía por sí solo, creaba obras como Atalía, tragedia llena de sencilla grandeza, de afecto, de interés creciente, de caracteres atrevidos é imágenes sublimes. (Véase nota 2ª al fin del capítulo.)

«Tocante á la expresión de los afectos, el carácter distintivo de Racine es la más profunda sensibilidad y la más exquisita ternura; siempre en los límites de lo natural embellecido por el arte. Racine expresa la infinidad suave de la pasión; pero sin perderse en lo vago, en lo indeterminado que se observa en el sentimiento exagerado de algunos modernos.»

En España puede señalarse como ecléctico á Rioja, pues reune la sencillez, la naturalidad y la verdad de los clásicos con la ternura, la delicadeza, la melancolía de los románticos.

Entre los contemporáneos se encuentran algunos poetas eclécticos, bastando citar al famoso Tennison, de quien se ha dicho: «es el poeta *más clásico* de los *románticos* ingleses.» Es clásico en la forma, y romántico en las ideas y sentimientos, es decir, ecléctico, según comprendemos el eclecticismo poético. En teoría, son varios los autores que han indicado el eclecticismo literario, bastando recordar aquí á Chenier, Revilla y el argentino Oyuela. El primero dice: *Sur des pensées nouvelles, faisons de vers antiques.* Revilla, en su «Discurso sobre el naturalismo,» enseña esto: «la nueva escuela conciliando lo que hay de razonable en la doctrina clásica y en la romántica, podrá encontrar la fórmula de lo porvenir.» Oyuela dice en el siguiente terceto:

> Heleno mármol con afán busquemos,
> Y de la luz moderna á los fulgores
> Estatua nueva y magistral labremos.

Añadiremos ahora á todo lo dicho, que el eclecticismo, como todos los sistemas humanos, ha sido impugnado por los que no le comprenden bien: el eclecticismo no es la fusión de sistemas *contradictorios*, lo cual sería absurdo, sino un método que consiste en buscar la verdad donde quiera que se halle, lo cual es el dictamen de la razón y el buen sentido. San Clemente de Alejandría dijo: «Por filosofía no entiendo la estoica, la platónica, la epicúrea ó la aristotélica: lo que estas escuelas hayan enseñado conforme á la verdad á la justicia, á la piedad, á todo esto llamo yo selecta filosofía.» A tal principio se reduce el eclecticismo: á admitir y combinar lo que hay de bueno en cada sistema.



Entre los poetas mexicanos se encuentran varios que han escrito alguna ó algunas poesías eclécticas, pero el que más generalmente se inclina al sistema ecléctico es D. José Joaquín Pesado, aunque sin llegar á la perfección, como lo demuestra la análisis que vamos á hacer de sus compo-

siciones en el mismo orden que fueron publicadas (2ª edición), á saber: eróticas, morales, religiosas y nacionales.

La mayor parte de las poesías eróticas de Pesado son defectuosas y sus defectos consisten en alguna de las circunstancias que vamos á manifestar y á comprobar por medio de ejemplos.

En las poesías eróticas de Pesado no hay nada indecente y aun contienen rasgos de espiritualismo; pero no es éste el que domina, sino á veces el color sensual de la escuela clásica. Véase lo que hemos dicho sobre el clasicismo al hablar de Tagle, y recuérdese lo que dijo Hermosilla hablando de «El consejo de amor» por Meléndez: «Quisiera yo que se hubiese omitido la palabra *beso*, porque tratándose de amantes presenta con excesiva desnudez una idea voluptuosa. A los eróticos griegos y latinos se les perdona que llamasen *pan* al pan y *vino* al vino; pero nuestros oídos son más quisquillosos que los suyos.» Lo manifestado por Hermosilla va de acuerdo con el precepto de Boileau:

«Le latin dans ses mots brave l'honnêteté:
Mais le lecteur français veut être respecté,
Du moindre sens impur la liberté l'outrage......»

(Véase nota 3ª del capítulo XIII).

«Elisa en la fuente» es un soneto que tiene por asunto presentar á Elisa desnuda dentro del agua dejando *esperanzas vivas*. Pesado, en la segunda edición de sus poesías, corrigió el soneto del modo siguiente. En la primera edición se encuentran estos dos versos:

En medio de la fuente bulliciosa
Los delicados miembros sumergías.

En la segunda y tercera edición se lee:

Y orillas de la fuente bulliciosa
Ocultos pensamientos divertías.

Lo que ganó el soneto en espiritualismo lo perdió en naturalidad, pues no es probable que una persona cuando va á bañarse, en lugar de entrar al agua se entretenga en meditar. Por otra parte, quedó sin corregir la circunstancia de que el recuerdo de Elisa produjese *esperanzas vivas*: lo cual podría interpretarse deshonestamente, interpretacio.

35

nes que el poeta debe evitar, según ya hemos explicado. A propósito del soneto mencionado observaremos que, en lo general hablando, los sonetos de Pesado son de lo mejor y más original que escribió.

En la composición *Adiós* (2ª y 3ª edición), la amada estrecha á su amante con excesivo empeño, y le acaricia con demasiada viveza.

No me negarás que un día
Ligada con firmes lazos
Quisiste llamarte mía,
Estrechándome en tus brazos
Con amorosa porfía.

....

Tu corazón palpitaba
En tu seno con presura,
Tu vista me contemplaba
Y con pasión y ternura
Tu mano me acariciaba.

....

Si alguna vez desdeñosa
Me heriste con tus desvíos,
¡Que sensible, qué piadosa
Con esos labios de rosa
Sellaste después los míos!

Algún poeta liviano de Grecia ó Roma parece haber dictado los siguientes versos del «Amor malogrado,» donde el poeta, después de retozar con su querida, se siente excitado de alma y *cuerpo*.

Caricias que otro tiempo te he debido
Me encienden en amores,
Y tú, ingrata me entregas al olvido,
En despego trocando tus favores.

....

¡Cuántas veces sentí tras *blando juego*
Insólitos ardores!
Mi pecho se abrasaba en *vivo fuego*
Y sin saber de amor, ardí de amores.

....

Más valiera, mi bien, no haberte visto,
Que no sentir ahora
Ese fuego voraz que no resisto
Y el alma *y las entrañas* me devora.

El autor, en la segunda y tercera edición de sus poesías cambió la 2ª estrofa por otra menos sensual, pero siempre sensual, y no corrigió las demás estrofas.

El mismo tinte que en los versos anteriores se percibe en las composiciones «A Silvia,» «Valle de mi infancia» y otras varias.

Ven ¡adorada! arrójate en mis brazos,
Estrecha al mío tu corazón amante,
Y cíñeme constante
Entre tus dulces lazos.
Debajo de este plátano que mece
Sus hojas en el aire blandamente:
Orillas de esa fuente
Que vaga se adormece:
A la luz de la luna que menguada
Con turbia claridad nos ilumina
Junto á mí te reclina,
¡Oh Silvia enamorada!
Y unidos siempre en lazo delicioso,
Volar dejemos la fugace vida,
Tú por siempre querida,
Yo por tí venturoso.
....
....

Estos versos recuerdan algunos de Quevedo en la canción *Llamamiento á mi amada*, quitándoles el gusto gongorino.

«¡Ay, si llegases ya! qué tiernamente
Al ruido de esta fuente
Gastáramos las horas y los vientos
En suspiros y músicos acentos.
....
Fuéramos cada instante
Nueva amada y amante
Y ansí tendría en firmeza tan crecida
La muerte estorbo y suspensión la vida.......»

Otro defecto de la escuela neo-clásica, que se suele encontrar en las poesías que nos ocupan, es la trivialidad, como en la letrilla intitulada: «La primera impresión de amor.» Los recursos poéticos que usa el autor están ya muy gastados, como comparar el semblante de la dama á la rosa y al jazmín; profetizar la muerte del amante si no es corres-

pondido; asegurar que lleva grabado en el pecho con *duro buril* la imágen de la bella. Composiciones como «La primera impresión de amor,» cuando mucho, pueden halagar al oído; pero ni interesan ni conmueven.

De la escuela moderna se encuentra algunas veces en las poesías eróticas de Pesado el defecto de las continuas y repetidas quejas y lamentos del enamorado, alambicamiento empalagoso de penas, dolores y martirios imitados de Petrarca ó Herrera. Pueden servir de ejemplo el soneto intitulado: «Recuerdos inútiles,» y las siguientes octavas:

¡Oh qué lentas y amargas son las horas
Del que no mira más su dueño amado,
Y entregado á pasiones destructoras
Cuenta el tiempo lloroso y desvelado!
Ni tus palabras ¡ay! consoladoras
Escucho, ni tu rostro sosegado
Me vuelve con su vista la alegría:
¡Triste paso la noche, triste el día!

De esperanza fugaz favorecido
Otro tiempo seguí tus luces bellas,
Ora gimo en ausencia desvalido
Exhalando en las sombras mis querellas.
Ya no gozo del sol esclarecido,
Ni me alumbran de noche la estrellas:
Mi hermana es la letal melancolía,
¡Triste paso la noche, triste el día!

Este rudo tormento que quebranta
Mis fuerzas, ya carece de remedio:
El cáliz de la vida en pena tanta
Causa á mi labio ya lánguido tedio:
Ya para separarnos se levanta
La eternidad inmensa de por medio:
Tú quedas á gozar placeres ciertos,
Yo bajo á la morada de los muertos.
....

Escucha, pues, las quejas que te envía
Mi voz desfallecida y dolorosa:
Un suspiro te pido, amada mía,
Que no me negarás si eres piadosa.
Mira á tu triste amante en su agonía,
Concédele una lágrima preciosa,
Unica recompensa que ha pedido
Por premio del amor más encendido.

También adolecen las poesías que examinamos de varios defectos en la forma, según lo aclararán los siguientes ejemplos, siendo de advertir que nos valemos de la segunda edición comparada con la tercera.

> En tu seno bellísimo suspira
> Y con ardientes lágrimas *lo* moja:
> Con mano cariñosa *le* consuelas
> Y á su lado *le* asistes y *le* velas.

En el segundo verso se usa *lo* y en los últimos *le*. En nuestro concepto debe siempre decirse *le;* pero Pesado unas veces es *loista* y otras *leista*, no sólo en los versos anteriores, sino en otros varios, de manera que no sigue sistema fijo.

> Su esquiveza *la* da nuevos arreos,
> Y heridos corazones de amadores
> A sus plantas *la* sirven de trofeos,

Está mal dicho *la* en lugar de *le*, pues según la gramática de la Academia, otras autorizadas y el uso de buenos escritores, debe usarse *le*, en dativo, aun refiriéndose al género femenino. Véase la *Disertación* que publicó en México D. José María Bassoco sobre el uso del pronombre en caso objetivo, donde se trata el asunto magistralmente.

> Como te ví, te dí ¡ay! el alma mía.

El verso anterior es cacofónico por tener seis monosílabos seguidos y por la concurrencia de *ví* y *dí*.

> *Resplandece* á las puertas del *Oriente*.

Este verso suena mal porque contiene dos palabras asonantes.

> Desde que te *ausentaste* y mi alegría
> *Llevaste*, mi sosiego por despojos......

Ausentaste y *llevaste* forman consonancia fuera de lugar.

> El soplo que la apaga le reanima.

El verso anterior debía ser de once sílabas, y resulta de doce porque en *reanima* no hay diptongo. El abuso de la sinéresis en un defecto bastante común en Pesado, y que no se puede disculpar en su época, pues ya entonces se te-

nía conocimiento en México de la prosodia castellana. Nos remitimos á los capítulos referentes á Navarrete y á Ortega.

> Tu bello semblante
> De rosa y jazmín
> Tus ojos vivaces,
> Tu talle gentil.

No sólo hay asonante en los versos pares, sino también en los impares. Pesado comete esta falta con alguna frecuencia, aun en sus mejores composiciones, falta que apenas asoma en los buenos versificadores, como en un pasaje de *¿Quién es ella?* por Bretón de los Herreros.

> El íntimo secreto de mi pecho
> *Hondo* yace en silencio sepultado.

Hay una transposición violenta en *hondo*, que parece calificar á *pecho*. Los defectos que tienen por origen la afectación, son muy raros en el autor que nos ocupa, quien se recomienda generalmente por su sencillez y naturalidad clásicas.

> Tú *requebrada* en tanto en los festines.
> ....
> *Sin embargo,* esta tarde cuando via
> Llena de turbación tu hermosa cara.

Requebrada, *sin embargo*, *cara*, son locuciones prosaicas, defecto que con frecuencia se nota aun en las mejores composiciones de Pesado, lo mismo que en la mayor parte de los buenos poetas españoles del siglo XVI, pareciendo que la sencillez y la naturalidad degeneran fácilmente en prosaísmo.

Lo último que debemos censurar á Pesado en sus poesías eróticas y de otros géneros, es la introducción de versos ajenos, sin observar que lo son, lo cual en realidad es *plagio literario.* Bastarán por ahora los dos ejemplos que siguen:

> Templando aquí la cítara dorada,
> Cantar quisiera, á solas, sin testigo.

El segundo verso es de Fray Luis de León.

> ¿Qué importa pasar los montes,
> Visitar tierras ignotas
> Si á la grupa los cuidados
> Con el ginete galopan?

Estos versos son tomados de Lucrecio.

Hemos dicho que la mayor parte de las poesías eróticas de Pesado son defectuosas, y lo son porque en ellas dominan alguno ó algunos de los defectos mencionados anteriormente. Sin embargo, el resto de esas poesías es de mérito porque sus defectos son pocos y porque tienden al eclecticismo, el cual sistema, en lo general, hemos explicado al comenzar el presente capítulo: aplicado ahora el eclecticismo á las buenas poesías eróticas de Pesado, diremos que las cualidades que lo recomiendan son éstas: lenguaje generalmente correcto; estilo claro, natural y sencillo; tono templado; adornos poéticos, moderada y juiciosamente distribuidos; sentimiento tierno y espiritual. Pesado nunca se presenta apasionado con vehemencia, lo cual no es un defecto, y sólo lo observamos para caracterizar á nuestro poeta. Dos medios distintos se ofrecen al escritor para expresar el amor: esta pasión es á veces un fuego que todo lo consume, afecto tiránico que roba el juicio y ciega la razón: ó bien es un afecto sosegado, que marcha tranquilamente, cogiendo las rosas y arrancando las espinas. Las poesías eróticas que pueden considerarse del género ecléctico, ó acercándose á él, y relativamente de más mérito, aunque siempre con algunos descuidos, tienen los siguientes títulos: «Rendimiento enamorado;» «Mi amada en la misa del alba;» «La salida al campo;» «Elisa en la primavera;» «La niña mal casada» (segunda y tercera edición); «La hermosa pérfida,» aunque con un rasgo sensual á la greco-latina en la segunda cuarteta; algunos sonetos. De todas estas composiciones, la obra maestra de Pesado es «Mi amada en la misa del alba.»

Vamos á presentar como ejemplo de las poesías erótico-eclécticas del poeta que estudiamos, una parte de "Mi amada en la misa del alba:" de esta manera el lector percibirá más fácilmente el sistema erótico-ecléctico, que pudiera formularse con estas palabras: "Poesía erótica-ecléctica es la que tiene forma clásica, y por argumento el amor romántico, espiritual."

Cuando en el templo postrada
Estás ante el Sér inmenso,
Entre una nube de incienso
Símbolo de la oración,

Me parece que eres ángel
Que al trono de Dios asiste,
Y que por el hombre triste
Intercedes con fervor.

La cándida vestidura
Ciñes tú de la inocencia,
Y brilla la inteligencia
En tu frente virginal.

En tu corazón se ocultan
De amor los puros afectos,
Y en tu mente los conceptos
De la ciencia celestial.

¡Oh! cuánto respeto imprimes;
Eres bella, ingenua, pura,
Y reinas en un altura
Harto superior á mí!

Moradora del Empíreo,
(No sé yo como te nombre)
¿Quién es el hijo del hombre
Digno de llegar á tí?

Con esas formas divinas,
Que acá en la tierra demuestras,
Das al que te mira, muestras
De la hermosura eternal.

Ya se lo que vale el alma
Que mis sentidos anima,
Pues que conoce y estima
El precio de tu beldad.

Si gentil hubiera sido,
Altares te levantara,
La rodilla te doblara,
Y fueras mi diosa tú.

Inciénso y flores rendido
Tributara á tu belleza,
Emblemas de tu pureza,
Y tu fragante virtud.

Hoy eres á estos mis ojos
Imagen por excelencia,
De la suma inteligencia,
Pues que cristiano nací:

Espíritu que me guía
En los caminos del mundo,
Y en el piélago profundo,
Norte fijo para mí.

¿Qué fuera del globo triste,
De espanto y de sombras lleno,
Si no brillara en su seno
Tu rayo consolador?

Tu disipas los temores,
Todo el Universo alegras,
Y haces sus moradas negras
Pensil donde reina amor.

En esta composición (total de ella) hay variedad de metros á uso de los románticos; pero esto no impide que su forma sea esencialmente clásica por la corrección, sencillez, etc., según hemos explicado del sistema ecléctico en poesía.

A lo dicho sobre las rimas amorosas de Pesado, sólo debemos añadir que nuestro autor hizo, en el mismo género, varias traducciones é imitaciones, unas medianas y otras buenas: entre éstas, merecen citarse especialmente tres odas de Horacio, un soneto imitado de Zappi, con el título de "Cariño anticipado," y la barcarola "Paseo del mar," tomada del italiano.

Si Pesado se extravió en algunas de sus poesías eróticas imitando la sensualidad y la trivialidad de los clásicos, fué más original en las *morales*, de tal modo que ni siquiera pretendió llamarles *filosóficas*, para que no se le creyese discípulo de Zenón, Demócrito ni aun Sócrates: Pesado era cristiano puro, y su filosofía la del Evangelio. De este modo resulta que las poesías morales del escritor mexicano, mejor que algunas eróticas, llevan marcado el caracter ecléctico, esto es, forma clásica ó acercándose á ella, y fondo romántico, moderno ó cristiano. Vamos á demostrarlo, examinando las composiciones morales á que nos referimos.

«La visión.» El poeta supone que se le aparece el alma de su propia madre para exhortarle á la virtud. Si los consejos de una madre pueden en cualquier circunstancia presentarse no sólo como tiernos y consoladores, sino poéticamente, mucho más cuando el poeta idealiza hasta suponer que mira el espíritu de la persona que le dió el ser, y viniendo de esas regiones misteriosas que el pensamiento apenas abarca con el nombre de *eternidad*. La poesía intitulada «La visión» no carece de mérito en la forma, aun-

que tiene tal cual locución prosaica y algún verso mal medido.

«El sepulcro.» El argumento de esta composición es recordar la vanidad de las cosas humanas, consolándose el poeta con la esperanza en la vida futura. Ese argumento no es nuevo, y bastaría ocurrir á «La igualdad de la tumba,» del patético San Efrén, para encontrar la mayor parte de los pensamientos de Pesado. En la forma de «El sepulcro» hay algunos descuidos, y sin embargo, esa poesía se recomienda especialmente por las siguientes cualidades: verso suelto, generalmente bien manejado y propio para la seriedad del asunto; imágenes vivas; novedad en el incidente de localizar el poeta su idea, presentando á la imaginación los restos de Cortés y Moctezuma.

Tú conseguiste
Batallador feliz unir dos mundos
Con vínculos funesto y arrogante
De lo alto derrocar al trono azteca,
En duelo convirtiendo el rudo brillo
De su agreste poder. De sus victorias
Sólo recuerdos funerales viven.
También mezclados cabe tí reposan
Los carcomidos huesos del monarca,
Que arrancaste falaz del solio regio.
Así el sepulcro despiadado absorbe
Al guerrero triunfante y al vencido,
Al señor poderoso y al colono,
Allá en sus antros con olvido eterno.........

«El hombre,» recomendable por su argumento filosófico y, como la anterior, por lo bien formado del verso suelto. Esta composición nos parece inspirada en pensamientos de Lamartine, tomados de varias de sus poesías.

«A un niño.» Bella y sentida poesía á la muerte de un hijo, apenas deslucida por algunos rasgos prosaicos y raro descuido de otro género.

«El sepulcro de mi madre.» Ternísimos acentos de un hijo que llora á su madre y la llama en auxilio para sostenerle en la virtud. Es un precioso romance con rarísimo defecto.

«Una tarde de otoño.» Composición llena de dulce melancolía; el adiós lastimero del hombre que sabe sentir los encantos de la naturaleza, á los últimos días del buen tiempo.

«Pensamientos filosóficos y religiosos.» La parte primera de esta composición, se intitula «El ser,» la segunda «El dolor,» y la tercera «La esperanza.» En la parte primera hay algo de prosaísmo, debido á la argumentación escolástica que usa el autor. En la parte segunda y tercera se marcan mejor que en otras poesías de Pesado la diferencia entre el mundo antiguo y el moderno, entre la poesía clásica y la romántica. Las aspiraciones de los poetas clásicos están resumidas en estos versos de Horacio:

De lo presente goza
Y el porvenir olvida.

Pesado es un representante de la poesía que no se fija en lo presente, sino que espera en el porvenir: expresa, pues, en la parte intitulada «El dolor,» las miserias de la vida terrestre, y en la intitulada «La esperanza,» los goces del espíritu en la mansión divina.

A las poesías morales de Pesado, pertenecen varios sonetos de carácter espiritualista y á veces místico, en gusto del Dante ó Petrarca, de los cuales sonetos dará idea el siguiente, que es como la antítesis de «Elisa en la fuente,» del que ya hemos hablado. Esos sonetos aparecen en la 3ª edición de las poesías que nos ocupan, entre las *fúnebres*, así como otras de las *morales*. El soneto que vamos á copiar tiene el título «Apoteosis de Elisa.»

Era la aurora ya, cuando dormido
Una hermosa mujer ví en el Oriente;
Blancas rosas ornábanle la frente
En rizos su cabello desprendido.

Sujetaba su cándido vestido
De oro fino y zafir zona luciente,
Y de color de llama refulgente
Deslumbraba su manto descogido.

Verde palma llevaba por divisa:
Su rostro, lleno de inmortal decoro,
A mí volvió con plácida sonrisa:

Víla y reconocí, bañado en lloro,
Entre puros espíritus á Elisa,
Volando al inmortal celeste coro.

Este soneto es una imitación de *las apariciones* de Beatriz, después de muerta, al Dante.

A las poesías morales referidas, hay que agregar otras traducidas ó imitadas, siendo censurable que no se explique así, por resultar caso de plagio, respecto á algunas de estas últimas, como la del Dante copiada, una de Lamartine y una de Garcilaso, cuyos títulos son: «La inmortalidad,» «Prendas de amor.» Esta es de tercera mano, pues Garcilaso imitó á Virgilio cuando dice en la Eneida: «*Dulces exuviæ dum fata deusque sinebant*....» Todos los que han escrito sobre Pesado consideran erróneamente suyas, en la idea y en la forma, esas composiciones.

Purificado nuestro autor en las poesías *morales* del materialismo pagano que se había infiltrado en sus rimas amorosas, le fué fácil elevarse al más puro idealismo en el género religioso, y por este motivo las poesías religiosas de Pesado son las más apreciadas, como que ellas están de acuerdo con las creencias comunes, con el sistema de moral generalmente recibido, con las aspiraciones de la mayoría de hombres que viven á la sombra de la civilización cristiana. El poeta que no sabe expresar las ideas de su época no puede tener popularidad, y Pesado la tuvo al grado de que todavía muchas personas saben de memoria trozos de la *Jerusalem*, ó de su versión de los salmos.

Las composiciones religiosas de Pesado que, en todo ó en parte, pueden pasar por originales, son: Fragmentos de un poema que lleva el título de «Moisés:» estos fragmentos fueron inspirados en la poesía *de lo sublime*, como califica Hegel á la poesía de los Hebreos. «El Moisés» está en versos libres, por lo general buenos, y se recomienda especialmente por algunas pinturas bien coloridas. Principio de un poema intitulado «La Revelación,» reminiscencias del Dante, en octavas, la mayor parte armoniosas, con algunos rasgos de inspiración y bellas descripciones. «María,» poema en silva, rara vez defectuosa. «La Jerusalem.» Algunas plegarias y varios sonetos. Como ejemplo de estas poesías vamos á examinar *La Jerusalem*, precioso poema, que desgraciadamente tiene el defecto de contener trozos traducidos de Evasio Leone, sin que Pesado lo explicara, resultando plagio en las ideas.

La parte primera es una bella apóstrofe á la ciudad donde floreció Jesucristo y donde fundó su religión.

En la parte segunda se lamenta el autor de no haber visto con sus propios ojos á Jerusalem; pero esto da lugar á que poéticamente la idealice su imaginación.

No hay para el amor distancia,
Ni tampoco inconveniente,
Lo pasado y lo presente
Sabe en un punto juntar.

Paréceme que salvando
Selvas y montañas densas,
Las soledades extensas
Y la inmensidad del mar,

Se presentan á mis ojos
El monte de las Olivas;
Los estanques de aguas vivas,
El torrente de Cedrón;

Los sepulcros de los reyes,
Los escombros del santuario,
El santo monte Calvario
Y la colina de Sión

El primer verso es casi el de Meléndez en *La Ausencia:*

Para el gusto no hay distancias.

En la segunda parte de la poesía que examinamos, se nota el defecto de que los versos cuarto y octavo suelen, á veces, ser asonantes debiendo ser consonantes.

La tercera parte es un magnífico trozo lírico dirigido á Jesús como salvador del mundo, é inspirado en los salmos, con alguna reminiscencia de ellos, según puede verse de las siguientes estrofas:

Yaces ¡ay! enclavado
A una cruz, sobre el Gólgota pendiente:
Del pecho lastimado
Lanzando tristemente
Suspiro profundísimo y doliente.

Como trozado lirio
Que sufre del Agosto los rigores
Yaces con el martirio:
Cargaste mis errores,
Y eres varón de penas y dolores

La parte cuarta es la profecía sobre la destrucción de Jerusalem, expresada por medio de armoniosos versos de diez sílabas.

En esa parte se usa defectuosamente, á veces, en los versos 4º y 9º, ya asonante, ya consonante, y se hayan algunas faltas de gradación, como cuando se dice que «los levitas tuvieron *pavor y susto.*»

La parte quinta es una elegía que entona el poeta al contemplar las ruinas de la ciudad santa, elegía notable por lo sentido del tono y por la viveza de las imágenes.

Su grandeza y beldad están perdidas,
Sus calles enlutadas y desiertas,
Sus torres y murallas derruídas,
Destrozadas sus puertas.

Asentados en tierra sus ancianos
Sobre ceniza vil, gimen dolientes;
Sus vírgenes también con lloros vanos
Humillaron sus frentes.

La parte sexta es un correcto romance donde sólo una vez incurre el autor en el defecto de asonantar los versos ímpares. Tiene por argumento pintar, á grandes rasgos, con acento lírico de pena, los sucesos desgraciados y de Jerusalem en la época de los Mahometanos, de las Cruzadas, etc.

La parte séptima contiene la visión del juicio final, en gusto bíblico, y por medio de tercetos generalmente eufónicos y bien trabados, notándose pocas veces el abuso de la sinéresis ú otro defecto de forma. La falta más notable de la parte séptima consiste en una idea mezquina, suponer el poeta que al volver de un éxtasis vió se encontraba en un árido desierto *á la luz de un fósforo.* Concluye la parte séptima con un bello contraste, la descripción de Jerusalem después del juicio final.

Los montes no estorbaban el camino,
Saltaban de contento los collados,
Brillaba en lo alto el cielo cristalino.
Claras fuentes y lagos sosegados,
Vergeles, huertos, frescas alamedas
Hallaba á su descanso preparados,
Y frutos en las grandes arboledas:
La mano del Eterno le cubría,
Dando sombra á sus sendas y veredas
Jerusalem, Jerusalem, decía
La turba innumerable, y sus acentos
La bóveda celeste repetía.

Entonces resonaron en los vientos
Mil himnos de alabanza y de victoria,
A que unieron alegres sus concentos
Los espíritus puros de la gloria.

En el verso segundo puede observarse una figura atrevida, propia de la poesía hebrea, las cuales usa el autor frecuentemente en sus composiciones religiosas.

La parte octava es el himno á que se refieren los últimos versos de la parte séptima. En ese himno se observan dos defectos; algún verso asonante en lugar de consonante, y una locución no sólo prosaica sino vulgar, y que choca más aplicada á Jehová.

Viva, viva Jehová, que en la guerra......

Ningún defecto notable se encuentra en la novena y última parte del poema, siendo, por el contrario, una magnífica y elevada descripción apocalíptica, en cadenciosas octavas, de la celestial Jerusalem, con todo el lujo de la poesía oriental.

Los cielos y los astros de repente
En pavezas y en humo se deshacen;
Y otro cielo, otro sol más refulgente,
Y estrellas mas espléndidas renacen.
El alto empíreo muéstrase patente,
Y entre luces sin fin, que de allí nacen,
Al suelo baja una ciudad divina,
Como esposa que al tálamo camina.
Y llega y se establece en el cimiento
Do la antigua Solima fué labrada:
Tiene de oro macizo el fundamento,
Más pura es que el cristal, más acendrada:
Tres puertas manifiesta á cada viento,
Cada una por un ángel custodiada:
Sus muros son crisólitos brillantes,
Zafiros, amatistas y diamantes.

Terminaremos la noticia de Jerusalem haciendo notar su carácter ecléctico. Del clasicismo tiene la Jerusalem: verdad esencial en los pensamientos; corrección del lenguaje, sencillez, claridad y naturalidad del estilo; buena versificación; el orden del plan. Del romanticismo se encuentra en la misma poesía el argumento moderno ó cristiano; alguna más profusión de adornos que los que se permiten los clá-

sicos, sin incurrir por eso en el gongorismo; concepciones ideales; variedad de metros que no usan los clásicos; arranques líricos más abundantes de los que admite la escuela clásica en los poemas. En lo general hablando, relativamente al lirismo y á la libertad de forma que se nota en *La Jerusalem*, haremos una observación. Ese poema pertenece á los llamados *menores*, donde se permiten las circunstancias dichas, según buenos preceptistas, como Revilla. (*Principios de literatura.*) Respecto á la conveniencia de variar en el poema, según las circunstancias, la entonación, el metro y el estilo, cunsúltese la *Poética* de Campillo Correa, lección 36.

Se cree generalmente que las mejores traducciones de Pesado se hallan entre las del género religioso, y que de éstas las más perfectas (aunque sin ser traducción directa del hebreo) son el *Cantar de los cantares* y algunos *Salmos*, tanto por la fidelidad de la versión como por la belleza de la forma en castellano. No nos detenemos en hacer observaciones sobre la belleza de la poesía hebrea, considerándolo superfluo cuando tanto se ha dicho sobre ella por autores competentes como Lowth, Herder, Hegel, Genoude, etc. Baste añadir que Pesado fué en México uno de los propagadores más entusiastas de ese género de bella literatura, si bien no el introductor, como observamos en el capítulo X, al tratar de Villerías Roelas.

Después de haber engalanado nuestro autor el Parnaso mexicano con todas las producciones que hemos ido estudiando ó citando, todavía quiso enriquecer nuestra literatura con una joya de gran valía, más característica del país, indígena, *nacional*, en una palabra. Tal es el carácter de la preciosa colección de poesías intitulada: «Las Aztecas,» tomadas de los antiguos cantares mexicanos. El mérito de "Las Aztecas" consiste en tres circunstancias: 1ª El idioma español, en que escribe el poeta, generalmente bien manejado. 2ª La forma poética, acercándose á la clásica, según lo que hemos explicado ya varias veces. 3ª Conservado, hasta donde es posible en una versión, el espíritu de la poesía azteca, de la cual daremos una ligera idea.

Los antiguos mexicanos medían sus versos para que tuvieran rotundidad y armonía. Con el fin de ajustarse al metro, usaban ciertas interjecciones ó sílabas de las que en al-

gunos idiomas se llaman *vacías*, esto es, que no tienen sentido, y servían á los mexicanos para completar el verso, el cual otras veces constaba de una sola palabra compuesta formada de muchas sílabas: esa clase de palabras abundan en el idioma mexicano, y son propias de su mecanismo polisintético. El estilo poético era vivo, brillante y figurado, al modo oriental, con personificaciones ó símiles de los objetos naturales. Poemas históricos, himnos sagrados, odas morales ó eróticas, descripciones, todo esto comprendía la poesía antigua de los aztecas. Debe advertirse respecto á los cantares del antiguo México, publicados por Pesado, que la traducción no es suya; lo que hizo fué poner libre y felizmente en magnífica poesía lo que á prosa castellana trasladaron otros. (Véase nota 3ª al fin del capítulo.)

Como poesías *nacionales* de Pesado, y de gran mérito, de lo mejor que escribió en el fondo y la forma, deben considerarse también los sonetos descriptivos intitulados: "Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba," así como las "Escenas del campo y de la aldea," donde vemos pintadas con gracia y viveza "La lid de toros," "La carrera de caballos," etc. Todas estas poesías objetivas son de más importancia artística que "Las Aztecas," porque no solo la forma sino la idea pertenecen al escritor mexicano, salvo alguna reminiscencia de otro poeta, como rasgos de Tíbulo que se notan en la *Imitación* con que comienzan las *Escenas del campo.*

Epilogando lo que hemos dicho respecto á Pesado manifestaremos, que para caracterizarle bien conviene remontarse á las literaturas donde se inspiró, con cuya mala ó buena combinación se presenta defectuoso, á veces; pero otras verdadero ecléctico. De la literatura greco-latina tomó Pesado, en ocasiones, el amor algo sensual que hemos censurado: pero en mayor compensación la belleza de la forma que hemos aplaudido. En la escuela italiana estudió el amor puro, el amor platónico: alguna vez Pesado, como los demás poetas platónicos, degeneró en una especie de metafísica amorosa. De la Biblia sacó nuestro poeta el estilo oriental de sus composiciones religiosas. Los sentimentalistas modernos, especialmente Lamartine, comunicaron á Pesado lo que á veces tiene de elegiaco, de melancólico. Combinando acertadamente la forma antigua (clásica) con las ideas y los sentimientos modernos (románti-

cos), llegó nuestro autor á ser poeta ecléctico. Pesado algunas ocasiones incurre en la falta de plagio; pero generalmente se presenta como excelente traductor, hábil imitador y aun, á veces, como poeta original.

No debemos concluir el juicio relativo á Pesado sin explicar bien que al admitir como eclecticismo literario la forma clásica ó antigua y el pensamiento romántico ó moderno, no pretendemos, respecto á la primera, la nimia observancia de las cuatro poéticas clásicas de Aristóteles, Horacio, Boileau y Vida, sino sólo admitir de ellas lo sólidamente fundado, según hemos observado otras veces, al tratar de Tagle. En los argumentos, el escritor puede tratar los antiguos, si bien á la luz de la civilización moderna. Por ejemplo, cualquiera puede hacer hoy el elogio de Sócrates; pero sin aprobar que fuese sodomita, porque esto repugna á nuestras ideas de moralidad.

No queremos aglomerar más ejemplos, ni más observaciones; ni es necesario, para caracterizar á Pesado, hacer mérito de otras composiciones suyas. (Véanse notas 4ª y 5ª al fin del capítulo.) Con lo dicho hasta aquí es bastante para que el lector se forme idea de lo que son las poesías que nos ocupan, y ahora sólo nos resta dar á conocer la persona del autor. Vamos á procurarlo, aunque por medio de una breve noticia, pudiendo consultar el que quiera más pormenores, la extensa *Biografía* escrita por D. José Mª Roa Bárcena (México, 1878).

***

Don Domingo Pesado, español, y Doña Francisca Pérez, mexicana, aunque de ascendencia española, dieron el sér á D. José Joaquín Pesado, quien nació en San Agustín del Palmar, de la provincia de Puebla, el 9 de Febrero, año 1801.

Perdió D. José Joaquín á su padre antes de los ocho años; pero la dirección paterna fué suplida por la madre, señora virtuosa, firme é ilustrada.

Residiendo en Orizaba fué educado nuestro poeta en la casa materna, tomándose particular empeño la Sra. Pérez en hacer de su hijo un buen católico, como efectivamente lo consiguió. A su sincera religiosidad y á sus intachables

costumbres, reunía las cualidades de ser modesto, urbano, afable, de carácter apacible é igual, activo y metódico.

Dotado por la naturaleza de gran talento, mucha penetración y excelente memoria, supo con perfección diversas ciencias y varios idiomas, mostrando sobre todo facilidad para las ciencias morales y la bella literatura. Pesado, á los 22 años era ya un hombre formado no sólo en lo físico sino en lo moral, y desde antes de los 20 había comenzado á escribir versos.

Los méritos literarios y científicos de Pesado le valieron el título de Doctor por la Universidad de México, y los diplomas de muchas Sociedades científicas, literarias y artísticas del país, así como de algunas extranjeras, entre éstas la Academia de la lengua española.

En política figuró Pesado como diputado ó vicegobernador en el Estado de Veracruz, y ministro del interior ó relaciones en la capital de la República, durante poco tiempo. Se acusa generalmente á D. José Joaquín de exagerado é inconsecuente en sus opiniones políticas porque al principio de su carrera fué liberal exaltado, y después conservador intransigente. Por nuestra parte, nos abstenemos de juzgar á Pesado como hombre público y aun por sus escritos políticos, porque la presente obra es puramente literaria, y porque de cualquier modo que sea, queremos seguir la máxima de los antiguos romanos, *parce sepultum.* Por otra parte, Pesado puede disculparse, no sólo con la conocida sentencia «es de sabios mudar de consejo,» sino con la práctica de esa sentencia por algunos hombres célebres; v. g. Dante, que fué güelfo y después gibelino.

Nuestro poeta, inclinado al afecto amoroso, según lo demuestra en sus escritos, fué casado dos veces, habiéndose radicado en México con la segunda esposa hacia 1850. Murió tranquilamente rodeado de su familia y amigos en 1861.

NOTAS

1ª Al decir nosotros que la literatura romántica es todavía la del presente, tiene el sentido de que esa literatura es la moderna ó cristiana, nacida en la edad media, al espirar la literatura greco-latina. Giner, en sus *Estudios de literatura,* dice: «Cualquiera que sea la distancia que nos separe de nuevos idea-

les de cultura social, vivimos aun dentro de lo que llamamos *romántica*, y no ha salido de ella nuestro arte.»

2ª Macaulay, en sus *Estudios literarios*, prefiere Shakespeare á Racine, mientras que Demaugeot en su *Historia de la literatura francesa* prefiere Racine á Shakespeare. *Amor patriæ ratio valentior omnia.* Es natural que el crítico inglés defienda á su compatriota, y el francés al suyo. Nosotros, respecto á los dos dramaturgos en paralelo, repetimos aquello de: *Magni sunt, homines tamen.* Cada uno tiene sus peculiares bellezas y defectos, Racine suele pecar por estudiado, y Shakespeare por demasiado llano. César Cantú, haciendo el parangón de estos dos poetas, dice que Shakespeare arrastra al espectador á través de rocas y precipios, mientras Racine nos lleva suavemente por los senderos de un jardín. El mismo Cantú elogia *las medias tintas* del poeta francés que otros críticos han censurado calificándole de *pálido*, entre ellos los españoles Menéndez Pelayo, y Giner. Por el contrario, el famoso humanista español, Burgos, llama á Racine «el más ilustre de los trágicos modernos,» (Nota á la traducción de Horacio.) Martínez de la Rosa dice: «El drama más sublime de que tengo idea es la Atalía de Racine» (Nota al canto 6º de la *Poética*.) Campillo Correa (*Poética*) manifiesta que «Racine sobresale por la ternura y la delicadeza.» Chateaubriand y Madame Staël preferían la Fedra de Racine á la de Eurípides. Nos extenderíamos demasiado si hubiéramos de repetir todo lo que se ha escrito en justo elogio del dramaturgo francés.

3ª Como, según dijimos en el capítulo I, no entra en el plan de nuestra obra remontarnos á la civilización de los antiguos mexicanos, de influencia nula para nosotros, sólo tocamos ese punto incidentalmente cuando viene al caso, como al tratar de Pesado. Agregamos ahora, que los aztecas tenían algunos rudimentos del arte dramático. Representaban escenas burlescas, en las cuales los actores se fingían cojos, sordos, tullidos, etc., ó bien se vestían de sapos, lagartijas ú otra clase de animales. Estas representaciones facilitaron la representación de los dramas religiosos que se verificaron recién hecha la conquista. El poeta más célebre de la raza indígena fué el rey de Texcoco, Netzahualcoyotl; pero hubo otros muchos, los cuales, por lo común, pertenecían á la clase sacerdotal. Ixtlilxochitl, en su *Historia chichimeca*, habla de una famosa poetisa que hubo en Tula. En la Gramática mexicana de Carochi, se hallan insertos algunos versos de los antiguos mexicanos; y de su *Teatro* da razón el padre Durán, á quien copió Acosta, y á éste otros muchos. Respecto á lo que hemos llamado poesía indo-hispana, véase el citado capítulo I.

4ª Precedida de un prólogo del Obispo D. Ignacio Montes de Oca se ha publicado una tercera edición de las poesías de Pesado, que contiene las incluídas en la segunda edición, las impresas separadamente y algunas inéditas. Nos hemos aprovechado de esa tercera edición para hacer á nuestra obra varios aumentos y correcciones. Con el prólogo de Montes de Oca vamos de acuerdo en parte; pero no en los puntos que brevemente pasamos á examinar, citando las páginas respectivas.

Página VII. Montes de Oca cree que las poesías eróticas de Pesado (pertenecientes á la primera parte) más admiradas son «La primera impresión de amor,» «Mi amada en la misa del alba» y «Rendimiento enamorado.» A nosotros nos parece de poco mérito la primera, por las razones dadas en el capítulo anterior.

Página VIII. Según Montes de Oca, «Petrarca y Herrera estaban presentes en la memoria de Pesado al escribir sus rimas amorosas.» Falta advertir que Pesado no sólo imitó á esos poetas en sus bellezas, sino á veces en sus defectos, en la metafísica amorosa.

Página VIII. Hablando Montes de Oca de la pureza de sentimientos de Pesado, asienta «que el que osare interpretar torcidamente esos versos que la niña más casta puede leer, daría pruebas de refinada malicia y poquísimo criterio.» Dejando á un lado el tono de regaño que tiene este pasaje de Montes de Oca, así como otros de su *Prólogo*, observaremos que dijo bien respecto á que Pesado no fué en sus poesías, obsceno ni deshonesto; pero es ir muy lejos suponer que nuestro poeta no tomó, en ocasiones, el color sensual de la escuela clásica. Pesado mismo corrigió sus poesías, en ese sentido, de la primera á la segunda edición, y dejando todavía algo que desear, según hemos observado nosotros. Ahora bien, por mucha que sea la penetración de Montes de Oca, no ha de conocer el espíritu de las obras de Pesado mejor que éste. Aquí Montes de Oca, como vulgarmente se dice, se mostró más católico que el Papa.

Página VIII. Declara Montes de Oca «que le encantan varias poesías eróticas de Pesado, entre ellas la intitulada *Valle de mi infancia.*» Precisamente esta es una de las que tienen el color sensual de la literatura greco-latina á que nos hemos referido antes.

Página X. Asegura Montes de Oca que en materia de faltas prosódicas «se acomodó Pesado al gusto reinante entre los literatos en las diversas épocas en que escribió.» No es exacto, pues al hablar de Ortega (capítulo XII,) hemos explicado que éste dió á conocer en México la buena prosodia castellana, la cual Pesado tuvo bastante oportunidad de aprender con sólo la doctrina y la práctica de su compatriota.

Página XI. Montes de Oca hace suyo un pasaje de Menéndez Pelayo, donde califica á Pesado de *exímio poeta clásico*, y en donde ensalza el verso suelto de las poesías de nuestro poeta intituladas «El hombre,» «El sepulcro» y «La inmortalidad.» Refutando nosotros á Menéndez Pelayo, hemos explicado en el Prólogo de la presente obra, que Pesado no es clásico puro, y que *La Inmortalidad* es un plagio de Lamartine. Véase dicho Prólogo.

Página XI. Considera Montes de Oca que la poesía de Pesado intitulada *La Visión*, es una hermosa muestra «de lo que *han dado* en llamar subjetivo.» Creemos *que los que han dado* en clasificar la poesía en subjetiva y objetiva, *han dado* en hacer una cosa bien hecha, por ser una clasificación lógica, á saber, lo perteneciente al poeta, *al sujeto*, y lo que es externo, *el objeto*. Menéndez Pelayo, una de las autoridades de Montes de Oca,

llama á Hegel «el Aristóleles moderno» (*Historia de las ideas estéticas en España.*) Pues bien, Hegel, en su excelente *Curso de estética*, ha sido uno de los principales propagadores de la clasificación dicha, aceptada hoy por los mejores preceptistas, y declarada *buena* por el mismo Menéndez Pelayo (op. cit.) En el capítulo 20 de la presente obra, nota segunda, tratamos de la viciosa clasificación que se hace en México, de la poesía, por los que todavía *no han dado* en adoptar el sistema moderno.

Página XII. Dice Montes de Oca que «sería de desearse hubiera añadido Pesado una sección intitulada *Imitación de diversos*, para imponer silencio á los que le han acusado de aprovecharse de trabajos de los poetas extranjeros.» Pero como esa sección no se puso, resulta que Pesado hizo mal en ello, y bien los críticos en acusarle de plagiario, cuando entre sus versos encuentran algunos ajenos sin aclaración sobre el particular.

Página XIII. Confiesa Montes de Oca que, si bien el nombre de Evasio Leone se halla en la advertencia que precede al *Cantar de Cantares*, traducción de Pesado, no se hizo lo mismo en el poema *La Jerusalem* «donde hay versos, estrofas y aun cantos enteros traducidos de Leone.» Disculpa esto Montes de Oca diciendo «que el plan del poema de Pesado no es idéntico, y que no podemos *guardar rencor* á éste porque nos hizo saborear en castellano las bellezas del carmelita toscano.» En crítica no hay rencor ni amor, sino imparcialidad y, por lo tanto, el crítico tiene que declarar *plagio en las ideas*, lo que hizo Pesado con algunos trozos de Leone, respecto á *La Jerusalem*. Del *Cantar de Cantares* observaremos que al citar Pesado á Leone, lo hace como uno de tantos traductores del poema, pero *sin confesar* haberse servido de la versión de Leone, nuevo pecadillo literario de D. José Joaquín, que en vano quiere ocultar Montes de Oca.

Página XIV y siguientes. Explica Montes de Oca que Pesado, en algunos salmos, acomodó al castellano los metros toscanos, lo cual, decimos nosotros, ser permitido; pero el mismo Montes de Oca declara que la bella expresión *ludibrio del viento* del *Israelita en Babilonia* es de Mattei. He aquí, pues, otro caso de plagio, aunque breve. A los plagios de Pesado disfrazados por Montes de Oca, con más ó menos sutilezas, y á los que hemos indicado en el capítulo anterior, pudiéramos añadir otros casos; pero para no ser prolijos baste, por ahora, el siguiente ejemplo. Los famosos versos de «Mi amada en la misa del alba,» que comienza diciendo, *Si gentil hubiera sido*, son tomados substancialmente del «Judas Macabeo» de Calderón de la Barca, hablando Lisias con Cloriquea. Véase Biblioteca de Rivadeneira, tom. 7, pág. 320.

Página XVIII. Montes de Oca hace suyo un pasaje de Menéndez Pelayo donde declara «que Pesado va al frente de todos los poetas mexicanos.» Pesado, no obstante sus plagios y demás defectos, es un buen poeta; pero no el mejor de México, según explicamos en el Prólogo de esta obra, refutando los errores en que ha incurrido Menéndez Pelayo al escribir sobre autores mexicanos.

Resumiendo: el Prólogo de Montes de Oca no es un juicio imparcial, sino una defensa apasionada y, en consecuencia errónea, como son casi siempre esa clase de escritos, especie de alegatos forzados, dedicados á ocultar defectos y abultar buenas cualidades, que se forman para dar gusto á un amigo, y que debían desterrarse como plaga literaria. Si no se cree en los prólogos, resultan perjudicados el elogiado y el panegirista; y si se cree, entonces el juicio público se extravía. También en España existe la plaga de los prólogos: según la obrita intitulada *Ripios aristocráticos*, «en aquel país no hay libro malo que no vaya precedido de un prólogo de Menéndez Pelayo.» En lugar de los tales escritos se usaban antes elogios ridículos en prosa y verso, de los cuales se burló Cervantes, en el Quijote, así como el sabio comentador de esa novela, Clemencín.

El caso es que, en México, las alabanzas exageradas de Montes de Oca y de Menéndez Pelayo á Pesado no han producido entusiasmo á favor de éste: Roa Bárcena *Acopio de sonetos* (página 146), se queja, en substancia, del poco caso que se ha hecho de la tercera edición de las poesías que nos ocupan, mientras que recientemente, en el periódico *La Juventud Literaria*, se llama á Pesado, con toda claridad *plagiario*. Nosotros creemos habernos puesto en el *in medio virtus*, entre panegiristas y dectractores.

En último análisis, propondríamos entre los amigos y enemigos de Pesado, esta transacción literaria. «Hacer á un lado lo relativo á plagios de Pesado, dando por supuesto que los confesó, y declararle excelente traductor, á veces, hábil imitador en otras, y buen poeta original algunas ocasiones, siempre inclinado al eclecticismo, á la combinación de la forma clásica con el fondo romántico.»

5ª En el capítulo anterior hemos hecho un elogio de la poesía de Pesado intitulada *Mi amada en la misa del alba*, de la cual el sapientísimo literato y muy severo crítico Conde de la Cortina dijo lo siguiente:

«Cada una de las diez quintillas con que empieza esta composición, encierra un pensamiento completo, expresado con gracia, con morbidez y finura, y en una versificación tan rica como armoniosa. Creo que en el primer verso de la cuarta quintilla se deslizó un yerro de imprenta (que no se ha salvado en la fe de erratas del libro); pues dice

Objeto que sí contiene

Debiendo decir conforme al buen sentido,

Objeto que en sí contiene.

Entre todas estas hermosas quintillas sobresale la séptima, cuyo lenguaje recuerda la sublime sencillez de Rodrigo de Cota, y cuyos pensamientos pertenecen á la filosofía más pura y consoladora. No quiero privarme del deleite de copiarla en este lugar para que pruebe mejor mis aserciones.

Yo sé que sobre esa altura
es el amor más perfecto,
es sin ficción la ternura;
más inocente el afecto;
y eterna la paz y holgura.

En nada es inferior á esta quintilla la siguiente:

Unido á la amada mía,
visitara esas regiones
donde siempre mora el día,
bañados los corazones
de purísima alegría.

Las estrofas endecasílabas que siguen á estas quintillas tienen el mismo mérito. Su artificio métrico es muy natural, pues que alternan perfectamente bien los versos de once sílabas con los de siete, y esto debe servir de ejemplo á muchos poetas noveles de nuestros días, que creen dar mucho mérito á sus composiciones haciendo de ellas una pepitoria de metros que sólo sirve para fastidiar al lector y perpetuar la corrupción del gusto. Sin embargo, la imparcialidad me obliga á manifestar que en esta estrofa

Modesta virgen cuyas formas bellas
el cielo admira, el universo adora;
en cuyos ojos brillan las estrellas
y en tu frente la aurora,

se deslizó una falta de sintaxis, aunque se conoce desde luego que procede de un mero descuido. La sintaxis exige que pues se ha ido determinando la enumeración de partes por medio del pronombre *cuyo*, se continúe del mismo modo hasta el fin; y vemos que el último verso dice:

y en tu frente la aurora,

debiendo decir,

y en *cuya* frente etc.

Pero donde más brilla el ingenio y el exquisito gusto del autor, es en el romance que forma la tercera parte de esta composición. En ella se hallan unidas la ternura, la dulzura y la elegancia de Meléndez, á la pompa y majestad de Góngora. A un mismo tiempo viene á nuestra imaginación el romance de *Rosana en los fuegos*, y el de *Angélica y Medoro.*

En las estrofas que forman la cuarta división de esta pieza, campea la misma elegancia, la misma nobleza de estilo, y mayor sublimidad de pensamientos; pero entre tantas bellezas se hacen notar dos defectos. La primera estrofa dice:

Cuando en el templo postrada
estás ante el Ser inmenso
entre una nube de incienso,
símbolo de la oración.

Me parece que eres ángel
que al trono de Dios asiste,
y que por el hombre triste
intercede con fervor.

No puede ser más bello el pensamiento, ni más pura la dicción, ni más rotundo y sonoro el verso; pero ese *me parece que eres*, del segundo cuarteto, es prosaico, y desdice infinito de los demás versos. ¿No podría variarse de este modo?

Como el ángel apareces
que al trono de Dios asiste....

El segundo defecto se halla en los versos 6º y 7º de la segunda estrofa, en donde se han puesto como consonantes las palabras *afectos* y *conceptos*, no siendo sino asonantes.
La cuarta estrofa dice:

Con esas formas divinas
que acá en la tierra demuestras,
das al que te mira muestras
de la hermosura eternal.

Ya sé lo que vale el alma
que mis sentidos anima,
pues que conoce y estima
el precio de tu beldad.

He aquí uno de esos conceptos metafísicos que en manos de un poeta de menos ingenio, no hubiera producido más que un pensamiento alambicado, obscuro é ininteligible, al paso que expresado como está, con la sencillez propia de esa sublimidad poética, de ese entusiasmo que no se adquiere, sino que se recibe de la naturaleza, hace que esta estrofa sea la mejor de todas las de esta parte de la composición que examinamos.»
Vamos de acuerdo con todo lo que Cortina manifiesta, menos con que sea defecto consonar *afectos y conceptos.* El arte poética permite, por licencia, usar como consonantes palabras que rigorosamente no lo son, según explican, entre otros, Bello, en su excelente Ortología y Poética, pág. 92 (Chile, 1835), y Campillo Correa, en su Retórica y Poética, pág. 253 (Madrid, 1886). Después del Conde de la Cortina, todos los biógrafos y críticos de Pesado, nacionales y extranjeros, que han citado la poesía *Mi amada en la misa del alba,* lo han hecho con encomio, menos un criticador anónimo que en *El Tiempo* de México, Octubre 23 de 1889, se ocupó en hablar de nuestro capítulo anterior, impreso en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias,* tomo II, pág. 305. Ese criticador censura el trozo que transcribimos de dicha poesía según lo que vamos á copiar.
«La parte que de «Mi amada en la misa del alba» presenta el Sr. Pimentel nos parece que es la que conduce menos á probar que Pesado era poeta ecléctico, pues precisamente esa parte adolece del defecto de versos prosaicos y vulgares y hasta de alguna imperdonable falta de rima, que es imposible no haya

notado el Sr. Pimentel, que suele fijarse en ápices de menor importancia.

Un cuarteto dice:

«En tu corazón se ocultan
de amor los puros afectos
y en tu mente los conceptos
de la ciencia celestial;»

en el que la palabra *conceptos* sobre ser enteramente prosaica, no es consonante de *afectos*. Además, llamar á Dios *Ser inmenso*, aunque es muy verdadero y alguna vez podrá ser oportuno, y por ende poético, en el pasaje á que aludimos, no lo es; la frase la *inteligencia* es también prosaica, y no lo es menos el verso

¡Oh! cuánto respeto imprimes:

que por otra parte presenta el defecto de no tener el verbo su complemento, pues no se dice en quién imprime respeto la dama: y los versos

Y reinas en una altura
harto superior á mí!

sobre ser inarmónicos, son prosaicos. La locución *altura alto superior* que no se oye mal en conversación familiar y hasta en un artículo de periódico, es horrorosa en poesía; y en ese mismo caso está la frase *estimar el precio* que se halla en otro cuarteto; frase demasiado comercial para que no la desdeñen las musas y más que otra alguna la delicadísima musa del amor.»

Comenzaremos por explicar, respecto á voces prosaicas, lo siguiente. Horacio en su arte Poética, enseña:

Dixeris egregié, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum.

La doctrina de Horacio ha sido confirmada y desarrollada por preceptistas posteriores, como Martínez de la Rosa, *Poética* canto II nota 6, y Burgos, Discurso de recepción en la Academia Española. Martínez de la Rosa pone, como ejemplo de voces prosaicas usadas convenientemente en poesía, el *amarillo jaramago* de Rioja, y la *suelta cabra* de Herrera. Burgos hace ver que en las composiciones poéticas pueden usarse palabras tan comunes como los adverbios *cuando, donde,* etc., y aun voces bajas como *alcahuete* y *burdel.* El mismo Burgos explica que las voces prosaicas se usan no sólo en la poesía llana, sino en la elevada. Empero, la mejor defensa que tiene Pesado contra el criticador anónimo, es la siguiente: las palabras que el criticador señala como prosaicas *no lo son.* Desde luego tenemos, en nuestro favor, á Cortina, quien no censura las voces de que se trata. Entre Cortina y el criticador de *El Tiempo* hay esta diferencia, Cortina era maestro, y nuestro criticador es un *humilde aficionado,* según él mismo confesó en el artículo que le refutamos antes, capítulo I nota 4ª Es notorio que *los aficionados* son los

que saben las cosas *á medias.* Vamos ahora á explicar porqué las palabras censuradas á Pesado no son prosaicas si bien, aun siéndolo, pudieran usarse en poesía, según lo manifestado.

Conceptos no es voz prosaica, es decir, común, vulgar, pues expresa una idea elevada que no está al alcance de todos, una idea que no solamente no es vulgar sino metafísica. Lo mismo sucede con *Ser Inmenso,* aplicado á Dios, y con *inteligencia.* El *humilde aficionado* no explica dónde está lo prosaico del verso:

¡Oh! cuanto respeto imprimes.

Acaso se le antojó que *imprimes* es lo prosaico, como si aquí significara «señalar letras ú otros caracteres en el papel,» mientras que su significación es figurada.

Altura harto superior, según el novel Aristarco que refutamos, es *horroroso,* en poesía, y lo mismo *estimar el precio.* Ahora bien, *harto* sería *horroroso* si significara *lleno, indigesto, repleto;* pero aquí significa *muy,* siendo *harto,* en este caso, palabra más escogida que *muy. Estimar el precio* se defiende con una locución análoga usada por el divino Herrera, *pagará el censo,* locución aprobada por Burgos en su Discurso citado. Otra prueba de que las palabras examinadas no son prosaicas, consiste en observar que las usan en estilo elevado, y aun en verso, los maestros del idioma castellano, según puede verse entre las muestras de bien hablar que trae el primer Diccionario de la Academia Española, llamado *de las autoridades.* He aquí un ejemplo.

Y Urania celestial que de su ciencia
fué como la primera *inteligencia.*

Relativamente á la consonancia de *conceptos* y *afectos* ya hemos hablado.

Respecto á que el verbo *imprimes* no tenga *complemento,* lo que realmente resulta es que el *humilde aficionado* es quien carece de *complemento* en sus estudios, pues no solamente ignora el arte poética, según ya hemos visto, sino aun la gramática: no sabe que hay una figura de construcción llamada *elipsis,* la cual consiste en poder omitir en la oración una ó más palabras, cuando no hacen falta para el sentido del discurso, como sucede en el verso de Pesado. ¿A quién ha de *imprimir* respeto la dama sino al poeta que la canta? Por último, el *humilde aficionado* no nos explica en qué consiste lo inarmónico de los versos:

Y reinas en una altura
Harto superior á mí.

El criticador que nos ocupa, además de lo relativo al pasaje de Pesado, nos hizo otras dos observaciones que pasamos á contestar. Dice: Parécenos que Pimentel no anduvo acertado, cuando al hablar del cambio hecho por Pesado en el soneto «Elisa en la fuente,» sustituyendo los versos

«En medio de la fuente bulliciosa
los delicados miembros sumergías»

por estos otros:

«Y á orillas de la fuente bulliciosa
ocultos pensamientos divertías.»

afirma que «lo que ganó el soneto en espiritualismo lo perdió en naturalidad, pues no es probable que una persona cuando va á bañarse, en lugar de entrar al agua se entretenga en meditar.»

Lo contrario es lo cierto: al entrar al baño, sobre todo si se trata de un baño en una fuente, entre flores, á la sombra de los árboles, el alma se detiene á meditar en las cosas que más íntimamente le preocupan. En general, es observación que cuando el hombre queda á solas, cualquiera que sea el motivo, se entrega á meditar. Fácil sería justificar todo esto en el terreno literario con numerosas citas de novelistas y poetas; pero sería hacer demasiado largo este artículo.»

No hay imposibilidad absoluta en que una persona, antes de bañarse, se entretenga en meditar, y por eso limitamos nuestra aserción con las palabras *no es probable*, si bien guiándonos, para la aplicación del caso, según la regla general y no la excepción, como debe hacerse. Nuestro criticador, por su parte, no declara cuáles son los poetas y novelistas que acostumbran meditar antes de tomar un baño, así es que la prueba quedó sin valor alguno, y sujeto el asunto al solo dicho del articulista, contra el cual subsiste el de nosotros: en nuestra larga vida hemos observado que las gentes, cuando van á bañarse, llegan al baño, disponen sus cosas y se meten al agua, dejando para otra ocasión hacer examen de conciencia, buscar consonantes en la memoria ú otros actos mentales por el estilo.

Relativamente á los casos de plagio que hemos encontrado en las poesías de Pesado, dice nuestro criticador: «El Sr. Pimentel al juzgar á Pesado en ese punto, llega hasta la nimiedad.

No hay para el amor distancia.

dijo Pesado; y el Sr. Pimentel hace notar que ese verso es casi el de Meléndez:

Para el gusto no hay distancias.

Si de semejanzas análogas fuéramos á tomar cuenta á los poetas, ¿á dónde iríamos á parar?

Nos permitirá también el Sr. Pimentel una advertencia de esas que Mr. Víctor Hugo llama *de pedante*, pero que nos parece justo hacerle, ya que él lleva á tantos extremos su severidad con Pesado. No hemos podido recordar que el verso

Cantar quisiera, á solas, sin testigos,

sea de Fr. Luis de León.

Sólo recordamos aquello de

> *Vivir quiero conmigo;*
> *Gozar quiero del bien que debo al cielo*
> *«A solas, sin testigo,» etc.*

Si á estos versos ha querido aludir el Sr. Pimentel, cuando en la página 315 del tomo II de la Revista acusa de plagiario á Pesado, nos parece que no son la mejor prueba de tal aserto, pues la idea, el giro y el metro son tan distintos, que lo único que queda de común es sólo la frase; lo cual si no desvanece, atenúa y mucho el cargo, como lo comprenderá cualquiera.»

Nótese que nosotros hemos señalado, en las poesías de Pesado, varios casos de plagio, de más ó menos importancia, y que el *humilde aficionado* se reduce á impugnarnos citando sólo dos de esos casos, *los menos marcados*, en lo que se descubre notoria mala fe, ó suma ligereza para censurar: el articulista debió haber probado «que hay originalidad en Pesado las diversas veces que le hemos acusado de plagiario.» Obsérvese también que lo relativo á Meléndez lo atenuamos con la palabra *casi*. Empero, lo más curioso es, que el *humilde aficionado* negando que el verso *A solas sin testigo* sea de Fr. Luis de León, él mismo lo confirma encontrando inmediatamente el pasaje de Fr. Luis que nosotros omitimos citar. ¿Cómo acertó tan fácilmente con el verso *A solas sin testigo*, si no es de Fr. Luis? Cita, en su favor, el *humilde aficionado* á Montes de Oca, en el Prólogo á las poesías de Pesado, así como los escritos de Valera y de Campoamor sobre plagios. Esta cita no tiene valor alguno, porque nuestro criticador no explica el sistema de Valera ni el de Campoamor, y menos que se puedan aplicar esos sistemas á nosotros, á nuestro juicio respecto á Pesado, lo cual se entiende previa la admisión de los sistemas referidos: Valera y Campoamor no son infalibles y, en consecuencia, puede contradecírseles. Faltó, pues, que probar la mayor y la menor de un silogismo, es decir, todo. Hablando con franqueza agregaremos que el escrito de Valera, sobre plagios, nos es desconocido; pero que sí hemos examinado la Poética de Campoamor, la cual juzgamos deficiente, confusa, desordenada y declamatoria en lo general, aunque contiene algunas observaciones interesantes. Empero, sea lo que fuere esa Poética, el caso es que lo que ahí se enseña acerca del plagio literario (capítulo III, párrafo 12) no se opone á lo que relativamente á los plagios de Pesado hemos dicho. De Montes de Oca recordaremos que precisamente le hemos refutado nosotros, y el *humilde aficionado* no demuestra que nuestra refutacion sea falsa, contentándose con decir «que hemos sido *injustos* con Montes de Oca;» pero sin explicar en qué consiste la injusticia.

No debemos concluir esta nota sin manifestar que en el periódico *El Partido Liberal*, hemos leído dos artículos, fechas Octubre 30 y Noviembre 1º de 1889, donde se comenzó á impugnar el erróneo juicio de *El Tiempo* de que hemos tratado. Contrayéndonos á lo que más directamente nos toca de esa polémica, sólo haremos esta breve observación. Según *El Partido*

Liberal, en buen castellano no se dice *entrar al agua*, como hemos escrito nosotros, sino *entrar en el agua*. Para no ostentar una erudición innecesaria, nos reduciremos á citar, en nuestro favor, á Salvá, quien enseña, puede decirse, en locuciones iguales á la nuestra, lo mismo entrar *en* que entrar *á*. Véase la Gramática de Salvá, página 286, Novena Edición.

FIN DEL TOMO CUARTO.

ÍNDICE DEL TOMO CUARTO.

HISTORIA CRÍTICA DE LA POESÍA EN MÉXICO



